Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 141

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

filmbulletin

Kino in Augenhöhe

Fr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

Heft Nummer 2/85

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

Los santos inocentes
(Die heiligen Unschuldigen)
von Mario Camus, Spanien 1984
Darstellerpreis für Alfredo Landa und Francisco Rabal, Cannes 1984

Le Mystère Picasso
von Henri-Georges Clouzot, Frankreich 1956
mit Pablo Picasso
Spezialpreis der Jury, Cannes 1956

Martha Dubronski
von Beat Kuert, Schweiz 1984
mit Ingrid Puganigg, Peter Wyssbrod
Darstellerpreis für I. Puganigg, San Remo 85

CAMERA
Claraplatz

No Man's Land
(Niemandsland)
von Alain Tanner, Schweiz 1985
mit Hughes Quester, Myriam Mézières

Les favoris de la lune
von Otar Iosseliani, Frankreich 1984
mit Pascal Aubier, Katja Rupé
Spezialpreis der Jury, Venedig 1984; Preis der Cinémas d'Art et d'Essai, Berlin 1985

Rashomon
von Akira Kurosawa, Japan 1950
mit Toshiro Mifune, Masayuki Mori
Grosser Preis, Venedig 1951

ATELIER KINO
Theaterplatz

Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm

Maienzeit!

Buster Keaton in THE ELECTRIC HOUSE (1922)

Falling in Love!

(Epilog Seite 42)

FILMPODIUM-KINO

Schwerpunkte im Mai sind einerseits die **Retrospektive Douglas Sirk**, welche fortgesetzt wird, sowie eine **Retrospektive Orson Welles**, welche die Spielfilme, bei denen Welles für die Regie verantwortlich zeichnet, zur Vorführung bringt.
Als Film des Monats wird *MARTHA DUBRONSKI von Beat Kuert* lanciert. Damit wird im Filmpodium-Kino erstmals der Versuch unternommen, einen Schweizer Spiel-Film in Erstaufführung vollumfänglich auszuwerten.

BASEL

Basler Medientage, 3./4. Mai 1985 *Filme, Bilder, Spiele von vier Kontinenten.* Gezeigt werden neue Filme und Tonbildschauen für Schulen, Kirchgemeinden oder entwicklungspolitische Gruppen. Ferner werden Workshops angeboten.
Weitere Auskünfte und Anmeldung: Arbeitskreis Basler Medientage, c/o Brot für Brüder ☎061 / 25 33 50

BERN

Kino im Kunstmuseum Als Programm-Schwerpunkte zeichnen sich ab - im Juni: Französische Experimentalfilme; im Juni und Juli: Die Deutsche Romantik im Film; im August: Freunde / Freundschaft im Film.
Im Rahmen der Ausstellung «Alles und noch viel mehr, das poetische ABC» (12. April bis 2. Juni) werden auch Kino- und Videofilme im Kunstmuseum gezeigt (letztere im Video-Raum auf Verlangen). Im Kino im Kunstmuseum laufen u.a.: BURROUGHS, Howard Brookner; DIE BASIS DES MAKE-UP, Heinz Emigholz; DIE PRAXIS DER LIEBE, Valie Expoert; DER GERINGSTE WIDERSTAND, Peter Fischli / David Weiss; ULIISSES, Werner Nekes; DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE, Ulrike Ottinger und AM RAND DER FINSTERNIS, Klaus Wyborny.
Genauere Informationen und Programm bei: Kunstmuseum Bern, Hodlerstr. 8, 3011 Bern ☎ 031 / 22 09 44

BADEN

Der **Filmkreis Baden** zeigt im Rahmen von *Film am Sonntag* jeweils um 17 Uhr im Studio Royal einen Zyklus mit Filmen von Frauen: BORN IN FLAMES (USA 1977-83) von Lizzie Borden; ein Film geboren aus der Wut, dass sich Frauen immer wieder durch Versprechungen auf ein sozialistisches Morgen hinters Licht führen lassen (5. Mai). HUNGERJAHRE (BRD 1979) von Jutta Brückner; ein hellsichtiger Film über eine Jugendzeit im Deutschland der 50er Jahre (12. Mai). PORTIERE DI NOTTE (1973) von Liliana Cavani (19. Mai); LE RENDEZVOUS D'ANNA (1978) von Chantal Akerman (2. Juni); IT'S MY TURN (1980) von Claudia Weill (9. Juni).

LUZERN

Die **Studiokinos Moderne und Atelier** spielen in nächster Zeit unter anderem die Filme *NO MAN'S LAND von Alain Tanner, LES FAVORIS DE LA LUNE von Otar Iosseliani, FALLING IN LOVE von Ulu Grosbard* und *JE VOUS SALUE, MARIE von Jean-Luc Godard.*

WIEN

Das *Österreichische Filmmuseum* zeigt im Rahmen der Wiener Festwochen 1985 vom 20. Mai bis 15. Juni eine Retrospektive unter dem Titel **»... bis zur Stunde Null»** mit 66 Filmen von u.a. Antonioni, Bertolucci, Chaplin, Curtiz, Herzog, Kluge, Lang, Losey, Malle, Munk, Ophüls, Renoir, Rossellini, Shindo, Staudte, Visconti, Wilder und Zinnemann.

GÖTTINGEN

2.-5. Mai: **Siebtes Göttinger Filmfest** Unter der Devise «Das verflixte siebente Jahr» zeigen die Mitglieder der *Kinothek Göttingen e.V.* vier Tage und Nächte lang um die 50 Filme in mehreren Abspielstätten.
Themenschwerpunkt der Veranstaltung: «Stummfilm und Musik» mit DOCKS OF NEW YORK und DER LETZTE MANN.
Highlight: Gemeinsam mit *Robert Parrish* soll ein Blick hinter die Kulissen des amerikanischen Filmbusiness riskiert werden. Eine ausgedehnte Werkschau soll den Weg von Parrish (der seine Anwesenheit zugesagt hat) als Schauspieler und Regisseur nachzeichnen.

MÜNCHEN

Das **Filmfest München**, durchgeführt von der Internationalen Filmfestwochen GmbH, wird 1985 vom 22. bis 30. Juni stattfinden.

OSNABRÜCK

6. bis 9. Juni 1985 **5. internationaler experimentalfilm workshop** Das umfangreiche Hauptprogramm umfasst eine Auswahl aller eingereichten Arbeiten der Formate 8/16/35mm, Videos sowie Performances, Multimedia-Projekte und Installationen, die in der BRD 1984/85 produziert wurden. Die internationale Werkschau wird um die drei Länder Grossbritannien, Niederlande und Australien erweitert; darüberhinaus zeigt das Rahmenprogramm eine Retrospektive, die den 60er Jahren gewidmet ist.

FILMFRONT

»Die Filmzeitschrift die von den Filmern gemacht wird» - so die Eigenwerbung -, die *Filmfront* hat Ende 1984 ihre 25. Nummer erreicht, was dem bisherigen «Geschäftsführer, Herausgeber, Redaktor, regelmässigster Hausautor und Manufaktor in einer Person» Urs Berger Anlass war, jede Titelseite individuell handkoloriert erscheinen zu lassen. «Es ist», wie Ruedi Bind in der Jubiläumsnummer schreibt, «in unserer schnell-lebigen Zeit nicht selbstverständlich, dass eine kleine dünne Spezialzeitschrift aus dem Kulturleben mit 25 regelmässigen Schritten ihr erstes Jahrsiebt überlebt.» In der Tat! Dazu ist denn auch den Herausgebern und Machern der Filmfront herzlich zu gratulieren.
»Von Nummer 26 an erlauben sich Urs Berger und Ruedi Bind, als bisherige Herausgeber und Redaktoren in die Reihe der Autoren und Leser zurückzutreten. Auf eigenen Wunsch werden die folgenden Nummern von Ulrich Georg Meyer und Arc Trionfini herausgegeben», wurde im «Uebergangswort» der 25. Nummer angekündigt - und gerne hoffen wir, dass es viele interessante Nummern werden.
Inzwischen ist auch die Nummer 26 erschienen. Sie bringt - bei wesentlich verbessertem Satz in ruhigem, sauberem Layout - als Hauptbeitrag ein sehr lesenswertes Gespräch mit *Bruno Jaeggi* unter dem Titel: *»Der Filmkritiker als Brücke zwischen Regisseur und Publikum».*
Bezug: FILMFRONT, Postfach 123, 4020 Basel

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich

Redaktion:
Walt R. Vian

redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle

Korrespondenten:
Norbert Grob, Berlin
Michael Esser, Berlin
Reinhard Pyrker, Wien

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

COBRA-Lichtsatz:
Silvia Fröhlich und
Unionsdruckerei AG

Druck und Fertigung:
Unionsdruckerei AG, Luzern

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Douglas Sirk Stiftung, Filmpodium der Stadt Zürich, Filmbüro SKVV, UIP, Monopole Pathé Films, Gruppe Ansia, Filmcooperative, Zürich; Challenger Film, Cinémathèque Suisse, Lausanne; SDK, Berlin; Concorde Film, München; Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint:
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 26.- / DM. 35.- / öS. 260
Solidaritätsabonnement:
sFr. 40.- / DM. 50.- / öS. 400
übrige Länder Inlandpreis
zuzüglich Porto und Versand

Einzelnummer:
sFr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

Vertrieb:
Ruth Hahn, Quartierlädeli
☎ 01 / 242 18 96

Vertrieb in Berlin:
Michael Esser / Regensburger Str.33 D-1000 Berlin 30
☎ (30) 213 93 82
Vertrieb in Norddeutschland:
Rolf Aurich / Uhdestr.2
D-3000 Hannover 1
Vertrieb in Wien:
Susanne & Reinhard Pyrker
Columbusgasse 2 A-1100 Wien
☎ (0222) 64 01 26

Preise für Anzeigen auf Anfrage.
Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Haftung für sie übernommen werden.

Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich
Postcheck-Konto 80-49249

in eigener Sache

Sind es *erst* zehn oder sind es *bereits* zehn Hefte, seit wir das Format geändert, den Untertitel «Kino in Augenhöhe» eingeführt und die Gestaltung neu konzipiert haben? Wir fragen uns selber - staunen gar ein wenig.

»Eine Zeitschrift», habe ich damals in Heft Nummer 132, der ersten grossformatigen Ausgabe von filmbulletin, geschrieben, «hat sich von Nummer zu Nummer und mit jeder Ausgabe neu zu bewähren. Das Spektrum der Themen und das Gewicht der Beiträge dürfte erst im Rückblick auf einen längeren Zeitraum deutlich werden. Wir sind aber optimistisch, das mit dieser Nummer in Aussicht gestellte Versprechen einlösen zu können.»

Ob dieser Optimismus berechtigt war, dies zu beurteilen möchten wir Ihnen - lieber Leser, liebe Leserin - überlassen. Jedenfalls dürfte in zehn Nummern deutlicher als in einer allein geworden sein, wie wir uns eine Filmzeitschrift - von der wir einstmals nur träumten - vorstellen. Deutlich geworden sein müssten auch unsere derzeitigen Möglichkeiten, denn mit den Träumen ist das halt so eine Sache: sie erfüllen sich nie ganz und ganz genau.

Zum Träumen bleibt uns jedenfalls allenthalben Grund genug. Unsere gegenwärtige Devise aber kann nur lauten: auf dem Teppich bleiben, konsolidieren.

Auch wenn wir wahrscheinlich auf den ersten Blick kaum mehr den Eindruck erwecken: hinter unserer Zeitschrift steckt weder ein Medienkonzern noch ein potenter Verlag, sondern allein das Engagement einiger Idealisten - als Herausgeber, Verleger, «Unternehmer» astreine Amateure und Dilettanten.

Unsere Administration und unser Vertrieb - die eben immer *nebenher* auch noch geführt werden müssen - geraten schon auch mal gehörig unter Druck. Da kann es dann leider durchaus passieren, dass sich Fehler einschleichen, eine Bestellung mit grosser Verzögerung erledigt wird - und schlimmeres. Wir sinnen auf Abhilfe und bemühen uns, auch diese Seite unseres «Geschäfts» in den Griff zu bekommen, möchten es aber hier doch nicht unterlassen, alle Betroffenen um etwas Verständnis und Nachsicht für die nicht ganz so straff und perfekt durchorganisierten Abläufe in unserm nichtkommerziellen «Betrieb» zu bitten.

Es ist kein Geheimnis, soll auch keines bleiben: Moralische, ideelle und natürlich auch materielle Hilfe ist uns weiterhin äusserst willkommen.

Einstweilen möchten wir uns auch an dieser Stelle nochmals bei allen Abonnentinnen und Abonnenten, die uns treu geblieben sind und ihre Zahlung prompt vorgenommen haben, ganz herzlich bedanken. Solidaritäts- und Gönnerbeiträge können wir ehrlicherweise auch nicht herzlicher als herzlich verdanken - seien Sie aber versichert, edle Spenderin, edler Spender: Ihre Beiträge sind Balsam für die Seele von filmbulletin.

Walt R. Vian

in diesem Heft

filmbulletin

Kino in Augenhöhe **2/85**
27. Jahrgang Heft Nummer 141: Mai 1985

Rückblende: Berlinale Notizen 7
Film, Kino für Leser 8
Achtung Aufnahme 10

Kino in Augenhöhe

LES FAVORIS DE LA LUNE von Otar Iosseliani 11
Der Gang der Dinge in einer Welt des Besitzes

Gespräch mit Otar Iosseliani 15
»Was man als Zufall bezeichnet, sollte man als Logik des Lebens nehmen»

filmbulletin
WITNESS von Peter Weir 20
NO MAN'S LAND von Alain Tanner 24
MARTHA DUBRONSKI von Beat Kuert 26
LE MYSTERE PICASSO von Henri-Georges Clouzot 28
FALLING IN LOVE von Ulu Grossbard 30

Zum Werk von Douglas Sirk
Eigentlich könnte ja alles ganz anders sein 33
Spiegelbilder der Seele

Kleine Filmografie: Douglas Sirk 40

filmbulletin Kolumne
Mit Buster Keaton 42

Titelbild:
Robert De Niro, Meryl Streep in FALLING IN LOVE
letzte Umschlagseite:
Zarah Leander in Douglas Sirks ZU NEUEN UFERN
Heftmitte: WITNESS von Peter Weir

Stroemfeld Verlag AG Oetlingerstrasse 19 CH-4057 Basel

CINEMA
Schweizer Filmjahrbuch 1984
„Bild für Bild"
200 Seiten, DM 24.-

FRAUEN UND FILM
Heft 38 „Maskerade"
120 Seiten, DM 12.80

Wenn Sie eine Filmplatte suchen, dann liegen Sie bei uns richtig

Andere gewünschte Filmplatten:

.....

.....

Name .....
Strasse .....
PLZ/Ort .....

Lieferung per Rechnung
(Porto und Verpackungsanteil Fr. 3.50)
Lieferungen ab Fr. 100.- spesenfrei

Einsenden an:

Discotheca Thalwil
A+M Froschmayer
Gotthardstrasse 55
8800 Thalwil
Telefon: 01 / 720 66 52

Jetzt aktuell:

Collection - François Truffaut
2 LP Set mit Titeln aus seinen Filmen Fr. 34.-

Runaway (Jerry Goldsmith) Fr. 25.50 ☐

Places in the Heart (Doc and Merle Watson) Fr. 25.50 ☐

Amadeus (Mozart / Music supervised by Neville Marriner) 2 LP Fr. 32.- ☐

A View to Kill (John Barry)
The New James Bond Fr. 21.50 ☐

A Passage to India (Maurice Jarre)
Oscar 1984 Fr. 21.50 ☐

Star Trek III - In Search of Spock
(James Horner) Fr. 22.50 ☐

Lassiter (Ken Thorne) Fr. 21.50

Oberst Redl (Musik zusammengestellt von A. Tamassy)
Fr. 21.50 ☐

Omen II (Jerry Goldsmith)
Japan Import / limitiert Fr. 47.- ☐

Discotheca Thalwil

VERLANGEN SIE KOSTENLOS UNSEREN HAUPTKATALOG MIT ÜBER 1200 TITELN

Shooting Party (John Scott)
Fr. 25.50 ☐

Notizen nach der Berlinale

1. Sicherste Zuflucht bietet immer noch die Retrospektive. Nach Lubitsch und Dassin in diesem Jahr: *special effects*. Auch ein Ausblick und eine Aufforderung, nicht nur für die Zuschauer. Und ein Vorwand, solche wunderbaren Filme wie AIR MAIL von John Ford vorzuführen. Ein Vorwand, solche Filme wie 20'000 LEAGUES UNDER THE SEA sich anzusehen und CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND, in Originalfassung.

2. In diesem Jahr zur Retrospektive eine Ausstellung. Statt in einer griechischen Kneipe Melina Mercouri live auf dem Tisch tanzend: Spielzeugobjekte, miniaturisiert und überdimensional. King Kongs Faust und Käptn Nemos U-Boot und der Glücksdrache und ein aufgeschlitzter böser schwarzer Panther. Ausserdem reichlich Raumschiffe aller Epochen, aller Systeme, jedwelcher Grösse. Requisiten, oder besser: Spielzeug, das nach Gebrauch wertlos geworden ist. Das sich Sammler aus der Mülltonne fischen, denen eine Holzharpune, mit der die CREATURE FROM THE BLACK LAGOON bedroht wurde, zum Stückchen Traumfragment sich verwandelt. Fetischisierter Abfall: wo konnte er passender ausgestellt werden als an Berlins Prachtboulevard in der obersten Etage eines Kaufhauses.

3. Das Buch zum Thema, mit dem Untertitel: Die Tricks im Film; vom Spiegeltrick bis zur Computeranimation. Sowas stellt man ins Regal, nachdem man die Abbildungen betrachtet hat; die lohnen sich: Farbreproduktionen der Entwürfe von Kettelhut für Brunhildes flammenumloderte Burg aus den NIBELUNGEN oder für den Neuen Turm Babel aus METROPOLIS, Arbeitsfotos mit Guido Seeber, Murnau, Ray Harryhausen oder Walt Disney, eine Unmenge von Fotogrammen und Storyboardzeichnungen. Halt zum Durchblättern, nicht unbedingt zum Lesen. Eine Publikation der Stiftung Deutsche Kinemathek von Rolf Giesen.

4. Auf dem Umschlag eines anderen Buches ist ein Mann abgebildet, der bäuchlings in einer Liliput-Landschaft liegt, zwischen niedlichen Zelten und putzigen Plastikpuppen. *Spielberg. Filme als Spielzeug:* das leuchtet ein. Der grossgewordene kleine Junge aus Cincinnati, Ohio, dreht Filme, die in aller Welt jeden einzelnen weinen lassen und zittern und lachen und staunen: Weil es schön ist, im dunklen Kinosaal sich in den Sessel zu schmiegen und die Träume eines grossgewordenen kleinen Jungen zu träumen. Von diesem Vergnügen spricht Antje Goldaus und Hans Helmut Prinzlers liebevoll zusammengestellter Band, beim Anschauen und beim Lesen.

5. Die Filmfestspiele: die aktuellen Filme. Filme wie aus dem Fernsehapparat von den Japanern mit viel Zoom und Geschwätz und westlicher Musiksosse.

6. Dieses Festival nimmt einem jede Begeisterung. Bundesrepublik, Polen, DDR, Sowjetunion gleich: Ostseepanorama. Unter soviel Dummheit gehen die besten und die schlechtesten Filme verschütt.

7. Und dann die wichtigen Filme. DER TOD DES WEISSEN PFERDES von Christian Ziewer oder FLÜGEL UND FESSELN von Helma Sanders-Brahms oder DIE SCHWÄRMER von Hans Neuenfels. Nicht zum Anschauen.

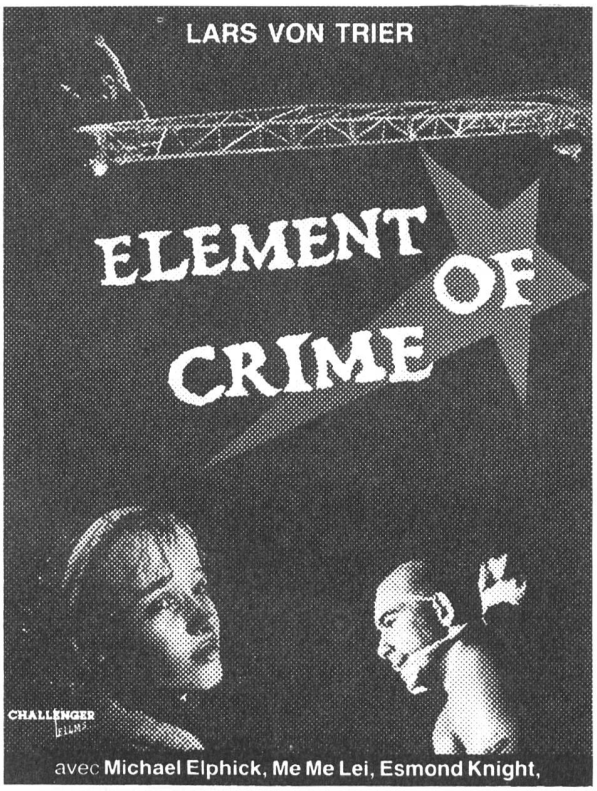
8. Von Film zu Film arbeitet Marguerite Duras daran, in die Bilder den Konjunktiv einzuführen; vielleicht ist sie die Letzte oder überhaupt die Einzige, die noch erzählt. LES ENFANTS, eine Geschichte von einem Kind, das nicht lernen will, was es schon weiss. Ganz selbstverständlich wird das Kind von einem Erwachsenen dargestellt, und ganz selbstverständlich zitieren die Schauspieler die Sätze der Duras.

9. Der Film, dem alle sich hingeben konnten im wohligen Gefühl gemeinsamer Begeisterung, war QUEEN KELLY. Verstümmelungen hinderten den Regisseur am Erscheinen; die Verantwortung hat er schon vor Jahren zurückgewiesen. Und trotzdem bleibt in den vorhandenen Schnipseln so viel zu sehen, wie wir uns träumen lassen. Damit begann das Festival.

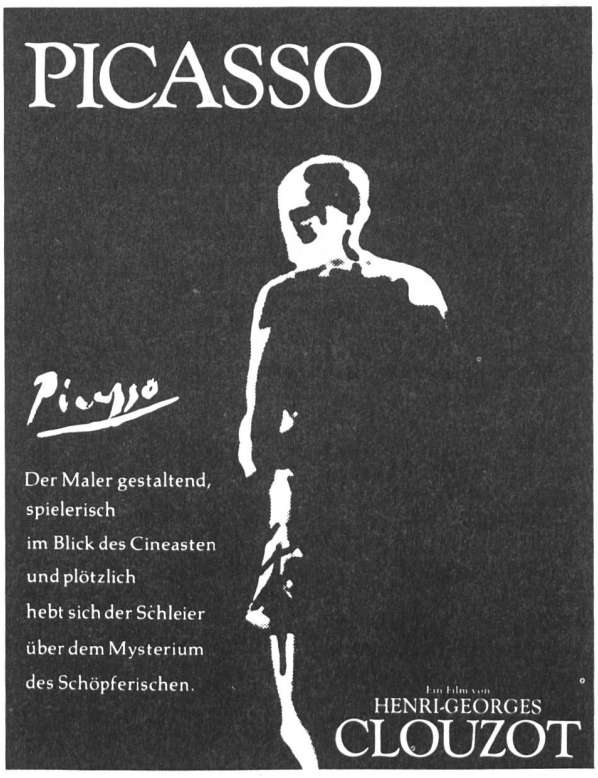
10. Sicherste Zuflucht bietet immer noch die Retrospektive.

Michael Esser

Cannes 84 Avoriaz 85

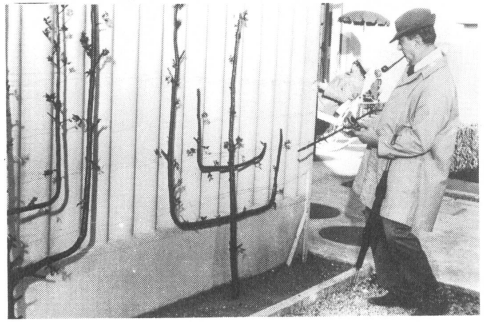


demnächst im Kino

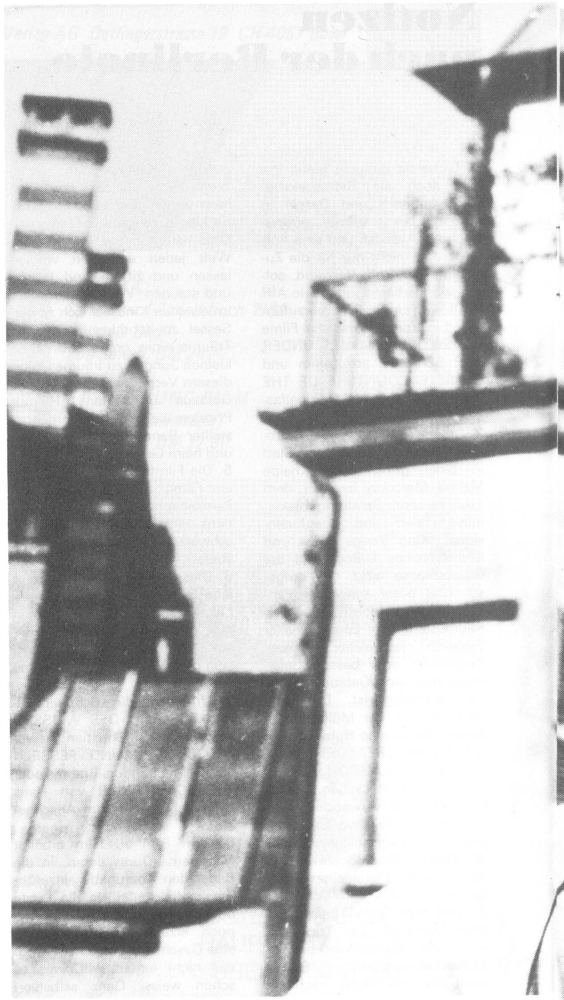


demnächst in Zürich im Movie 2
in Basel im Kino Camera

Jacques Tati als Monsieur Hulot in PLAYTIME



MON ONCLE und LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT



Brent Maddock
Die Filme von Jacques Tati
Aus dem Amerikanischen von Karola Gramann und York v. Wittern, mit einem Nachwort von Gertrud Koch.
Raben Verlag, München

Es handelt sich beim vorliegenden Buch um die Übersetzung des 1977 in New York erschienenen Originals «The Films of Jacques Tati». Der Band umfasst 210 Seiten und bringt zunächst eine «Einführung: Tati und seine Zeit», welche um die Kapitel «Tati und sein filmisches Erbe» sowie «Tatis Entwicklung» erweitert wurde. Es folgt die Darstellung von Tatis Werk, welches bekanntlich nur fünf Spielfilme umfasst, die in je einem Kapitel eingehend betrachtet werden. Anschliessend wird unter verschiedenen Gesichtspunkten Tatis Schaffen weiter ausgelotet. Die Kapitel-Überschriften dazu lauten: «Tatis Filme als Antwort auf die Neue Welt», «Tatis Filme als Spiegel der Alten Welt», «Tatis Welt», «Tatis Komödienstil», «Filmtechnische Aspekte», und «Musik». Schlussbemerkungen und der Nachtrag «Confusion» schliessen die Arbeit von Brent Maddock ab. (»Confusion» war der Arbeitstitel des letzten Spielfilmprojekts, an dem der grosse französische Komiker noch arbeitete, das zu realisieren Tati aber versagt blieb.)

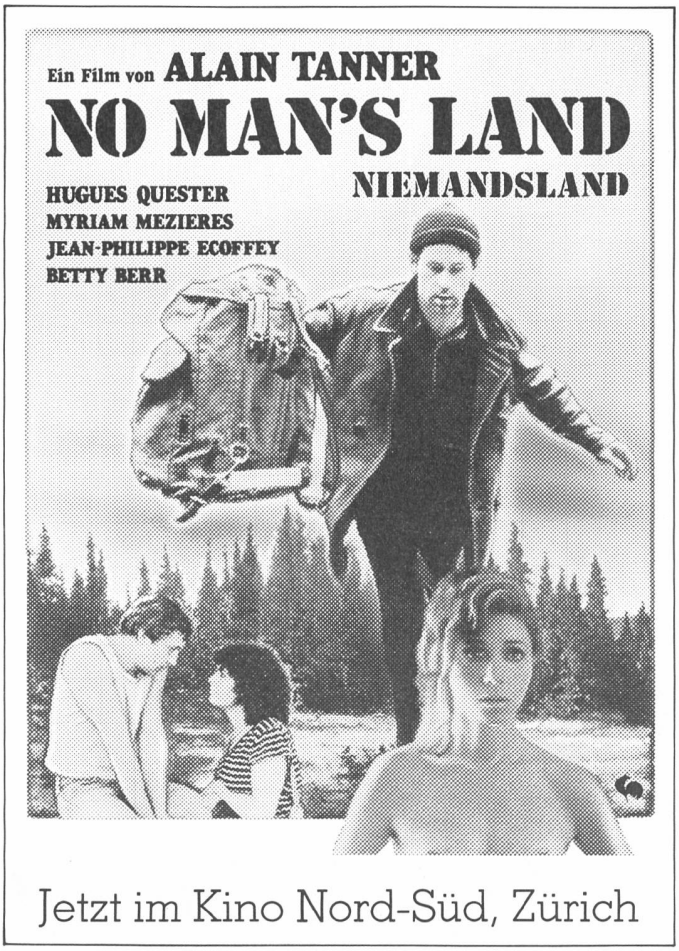
»Das lautlose Lachen im Käfig des Bildes - Jacques Tatis Konstruktionen des Komischen» lautet der Titel von Gertrud Kochs Nachwort, welches zusammen mit einer Filmografie die deutsche Ausgabe ergänzt.

Die Herausgeber haben sich zum eher ungewohnten Querformat (160 x 200 mm) entschlossen. Eine Entscheidung, die zwar der Reproduktion der Bilder - die denn auch konsequent jeweils auf einer Seite wiedergegeben sind - entgegenkommt, aber auch die Lesezeilen sehr, sehr lang macht. Dass die Qualität der Bilder, die in ansprechender Zahl vorhanden sind, als nicht eben gut bezeichnet werden muss, ist um so bedauerlicher. Die Auswahl der Motive hingegen darf als informativ bezeichnet werden, so dass die Bilder den Text immer wieder recht sinnvoll ergänzen.

»Tati bevorzugt stets eine einfache Kameraführung mit langen Einstellungen; nur gelegentliche Schwenks folgen der Handlung. Nahaufnahmen interessieren ihn nicht, da er dem Publikum nicht zeigen möchte, worüber es zu lachen hat. Es soll selber entscheiden, was es sehen möchte und was nicht. Hauptsächlich aus diesem Grund wird das Weitwinkelobjektiv verwandt.» Diese Schlussfolgerung zieht Brent Maddock aus dem Material, das er etwa zu DIE FERIEN DES MONSIEUR HULOT zusammengetragen und in auch zum Lesen amüsanten Szenenabfolgen dargestellt hat. Wie genau seine Beschreibungen sind, soll ein anderes Zitat zeigen: «Situationskomik entsteht beispielsweise, wenn einer der Hoteldiener seinen Ärmel hochrollt, um einen Füllfederhalter, der ihm ins Aquarium gefallen ist, wieder herauszufischen. Durch Hulots Anwesenheit irritiert, taucht er jedoch den anderen Arm ins Wasser, wobei sein Ärmel nass wird. Eine andere Sequenz zeigt, wie ein Kellner Roast Beef schneidet. Im Hintergrund tritt gerade ein magerer Hotelgast in den Speisesaal, worauf der Kellner nur eine dünne Scheibe Braten heruntersäbelt. Als später dann ein dikkerer Gast hereinkommt, schneidet er ein dickeres Stück ab. Der Gag ist so subtil, dass er oft übersehen wird. Tati fördert die Wahrnehmungsfähigkeiten des Betrachters durch die Form seiner Komik. Hier erhält jeder Zuschauer die Chance mit Hilfe der langen Einstellungen, in denen viele Ereignisse gleichzeitig ablaufen, seinen eigenen Film zu sehen.»

Mit solchen Ausführungen fördert Maddock natürlich seinerseits die Wahrnehmungsfähigkeiten des Lesers gegenüber Tatis Filmen und ihrer Komik. Gleichzeitig dürfte er auch die Einsichten des Lesers in die Gestaltung von Filmen ganz allgemein und in die stilistischen Merkmale von Tatis Schaffen im besonderen auf angenehme, vergnügliche Art vertiefen - ein Gewinn, der sich gerade beim Wiedersehen mit Tatis Filmen erst so richtig erweisen dürfte.

Der Filmfreund müsste mit «Die Filme von Jacques Tati» eigentlich auf seine Rechnung kommen. Einem Tati-Fan aber wird man das Buch gar nicht mehr erst empfehlen müssen - so umfangreich ist die Literatur über den hageren Franzosen, der uns einige der eigenwilligsten Filme überhaupt hinterlassen hat, ja wiederum nicht. Richtige Begeisterung will sich zwar nicht einstellen, dazu sind die Illustrationen zu schwach, aber freuen kann man sich schon, dass es das Bändchen gibt.



Jetzt im Kino Nord-Süd, Zürich

Kaiser und eine Nacht

Wie ich am Sonntagmorgen in Kreuzlingen die Hauptstrasse hinuntergehe, brauche ich nicht lange nach meinem Ziel zu suchen. Das alte Bellevue sieht aus, als wär's von Christo persönlich eingepackt: grosse Planen, die das ehemalige Sanatorium schwarz verhüllen; herausquellende Kabelstränge, die sich im Garten verlieren. Kein Zweifel, hier wird der Film gedreht.

Dreharbeiten zu besuchen, über Dreharbeiten zu berichten, das ist so eine Sache. Eigentlich sollte, wollte, müsste man das häufiger tun, aber ... Eine Stunde hineinzuschauen ist unergiebig, selbst wenn ein ganzer Tag aufgewendet wird, bleiben die Eindrücke oberflächlich und zufällig. Streng genommen müsste man die ganze Zeit dabei sein, aber das wiederum wäre nur dann sinnvoll, wenn man gleich am Film mitwirken, oder ein ganzes Buch über ihn schreiben würde. Wie ich vor dem Bellevue stehe, frage ich mich, warum ich gerade diese Dreharbeiten besuche und nicht andere. Am Interesse kann's nicht liegen, das ist auch in anderen Fällen vorhanden. Martin Stucki hat mich am Freitagmittag überredet, in der nächsten Woche werde im Tessin gedreht und da sei die Anreise noch länger. Thomas Koerfer hatte sein Produktionsbüro für GLUT eine Weile hier, Kreuzlingen ist mir deshalb irgendwie vertraut. Ich habe zugesagt und werde jetzt erwartet. Demnach sei es als Zufall bezeichnet.

Der Augenblick ist ungünstig - wie immer. Nicht etwa, dass ich störe, es ist kaum eine Menschenseele zu sehen und passieren tut zur Zeit gar nichts. Das Team hat sich zur Besprechung der nächsten Szene in einen Nebenraum zurückgezogen. Die grosse Halle liegt im Dunkel, der Boden ist mit Kabeln übersät, durch grössere Schläuche, die plötzlich abreissen, wird ihr Warmluft zugeführt, um die Temperatur erträglich zu halten. Links führen ein paar Stufen zur beleuchteten Eingangshalle. Rechts ist durch die halboffene Schiebetür in einem weiteren grosszügig angelegten Raum die pitoreske Szenerie einer aufgehobenen Tafelrunde auszumachen. Der Esstisch, an dem offenbar ausgiebig gezecht wurde, wird von mehreren Lampen angeleuchtet.

Emil, der die Hauptrolle des Kinderbuchverlegers Kaiser spielt, kommt mit ausgestreckter Hand auf mich zu: sobald er etwas Zeit findet, wird er mir gerne alle erwünschten Auskünfte erteilen - und entschwindet zu einer andern Tür hinaus. In die Eingangshalle kommt Bewegung. Ein Dolly wird auf die ausgelegten Schienen gestellt, ein Elemack darauf aufgebaut und die Kamera festgeschraubt. Der Kameramann Jörg Schmidt-Reitwein geht die Szenerie ab und prüft die Beleuchtung, misst, macht ein Handzeichen, ein kurzer Zuruf. Der Beleuchter richtet eine Lampe nach, streut das Licht etwas weicher.

Markus Fischer, der Regisseur, freut sich über den Besuch bei seinen Dreharbeiten, wird aber von verschiedensten Seiten verlangt: soll noch die und die und die Entscheidung treffen. «Eine Probe. Bitte Ruhe!» Schnell gilt es, den Standort zu finden, wo man als unbeteiligter Beobachter möglichst viel sieht und möglichst wenig stört. Emil Steinberger, Brigitte Karner, Rolf Hoppe, Rosemarie Fendel beziehen ihre Position. Edmond, Chérie und Sandra kommen die Treppe hoch, Kaiser stellt sich ihnen in den Weg, schnauzt sie an, weist ihnen Aufgaben zu. Schmidt-Reitwein und sein Assistent sitzen auf dem Dolly, das in die jeweils entscheidenen Position geschoben wird; er bedient die Kamera selbst, sein Assistent zieht die Schärfe. Dann wird gedreht. Schliesslich ist die Aufnahme «gestorben».

Längst Zeit zum Mittagessen. Markus Fischer: «Ich habe eine Geschichte geschrieben, die für den Kinozuschauer zum Erlebnis werden müsste.» Keiner will zuviel verraten. Die Synopsis aber lautet: «Robert Kaiser, ein Schweizer Kinderbuchautor, der in Bologna seine Kollektion ausstellen will, verpasst unterwegs den Zug. Sandra, eine junge Frau, nimmt ihn mit und führt ihn zum ehemaligen Hotel Paradiso, wo ihre Eltern, zwei weltentrückte, alte Leute mit ihrer früheren Haushälterin leben. Kaiser verbringt den Abend und die Nacht in ihrer eigenartigen Gesellschaft und entwickelt dabei ungeahnte Fähigkeiten, aus seiner biederen Haut zu schlüpfen.» Und Emil findet es zwar «eine spannende Angelegenheit», in die Haut dieses Kaisers zu schlüpfen. Für ihn ausschlaggebend aber war, «dass die Geschichte hält. Wie toll *meine* Rolle ist, war sekundär. Ich stehe vor allem auf die Geschichte, die im Kino das Wichtigste ist.»

Mittlerweile ist der Film längst abgedreht. Er soll anfangs August in unsere Kinos kommen.

Walt R. Vian

Der Gang der Dinge
in einer Welt des Besitzes

LES FAVORIS DE LA LUNE
von Otar Iosseliani

Der georgische Filmemacher Otar Iosseliani hat einmal gesagt: «Jeder wird geboren, um das Glas seines Lebens auszutrinken.» Oder, liesse sich diese Äusserung variieren, um seine Suppe auszulöffeln. In den ersten Einstellungen von LES FAVORIS DE LA LUNE schmeisst ein Hund einen gedeckten Tisch um und leckt ausgeschüttete Suppe von den Scherben am Boden. Etwas geht in die Brüche.

In einer Töpferei wird die Drehscheibe in rotierende Bewegung versetzt, formen Menschenhände mit viel Geschick und liebevoll unterschiedliches Geschirr. Teller, Tassen, Töpfe werden gebrannt und eins ums andere bemalt, Gebrauchsgegenstände und doch, kleine Kunstwerke, jedes für sich. In grossen Zainen verpackt werden sie auf eine Kutsche verladen und abtransportiert.

Filmtitel. Ein Musikerquartett dazwischen.

Eine Frau schreitet durch einen Innenhof, betritt das Atelier eines Malers, der einen Akt von ihr auf seine Leinwand zaubert. Das Bild, anfänglich noch schwarz/weiss, nimmt Farbe an. - Zurück zur Kutsche, die jetzt vor einem hübschen Anwesen haltmacht. Auch die folgende Szenerie im Garten zur Teestunde ist frei von Sprache, entrückt, herbeigetragen aus einer vergangenen Zeit, temps perdu.

In wenigen Strichen hat Otar Iosseliani seinen Prolog skizziert; strichweise fährt er fort. Es ist dies eine Einleitung, aus der er einzelne Elemente bald wieder aufnehmen wird, um sie auftauchen zu lassen in einem Film, dessen Geschichte die Geschichten sind, die tausend Kleinigkeiten, die erst richtig das Leben ausmachen. LES FAVORIS DE LA LUNE ist ein vorzügliches Objekt- und Figurenspiel, wo Kettenreaktionen des Alltags - einmal ausgelöst - scheinbar unkontrolliert sich abwikkeln. In diesem Film erscheint alles zufällig, jagen sich die einzelnen Episoden zusammenhangslos, bis ganz allmählich das Bild eines Lebensraumes sich verdichtet, in dem alle aneinander vorbeileben und dennoch miteinander in Verbindung stehen, welchselseitig aufeinander einwirken. Unstet und flüchtig wie mensch ist, erfasst ihn Iosseliani, in einer unmerklichen Konstruktion, die bis ins letzte Detail abgestimmt ist.

Geschichten. Das Sèvres-Porzellan hat sich über Generationen hinweg erhalten, zumindest jene Stücke, die beim Eintreten des Freiheits-Schimmels ins wohlgesittete Haus nicht in Brüche gingen. Die liberté, fraternité und vor allem die égalité haben sich bekanntlich rasch wieder verflüchtigt, so dass die verbliebenen Stücke, ohne dass die Käufer eine innere Beziehung zu ihnen gehabt hätten, die Hände zu immer höheren Preisen wechselten. Wert veränderte im Verlauf der Jahre seine Qualität. An einer Auktion schliesslich wird ein Service von der Dame mit Hund ersteigert. Wir begegnen ihr noch da und dort, dem kostbaren Porzellan erst wieder beim abendlichen Souper. Hier darf es repräsentativ wirken, soweit Kinder es nicht zu Bruche bringen. Kinder und Hunde haben vergleichbare Funktionen. Sie füllen aus, trösten über Beziehungslosigkeit hinweg und können immer auch mal wieder stören.

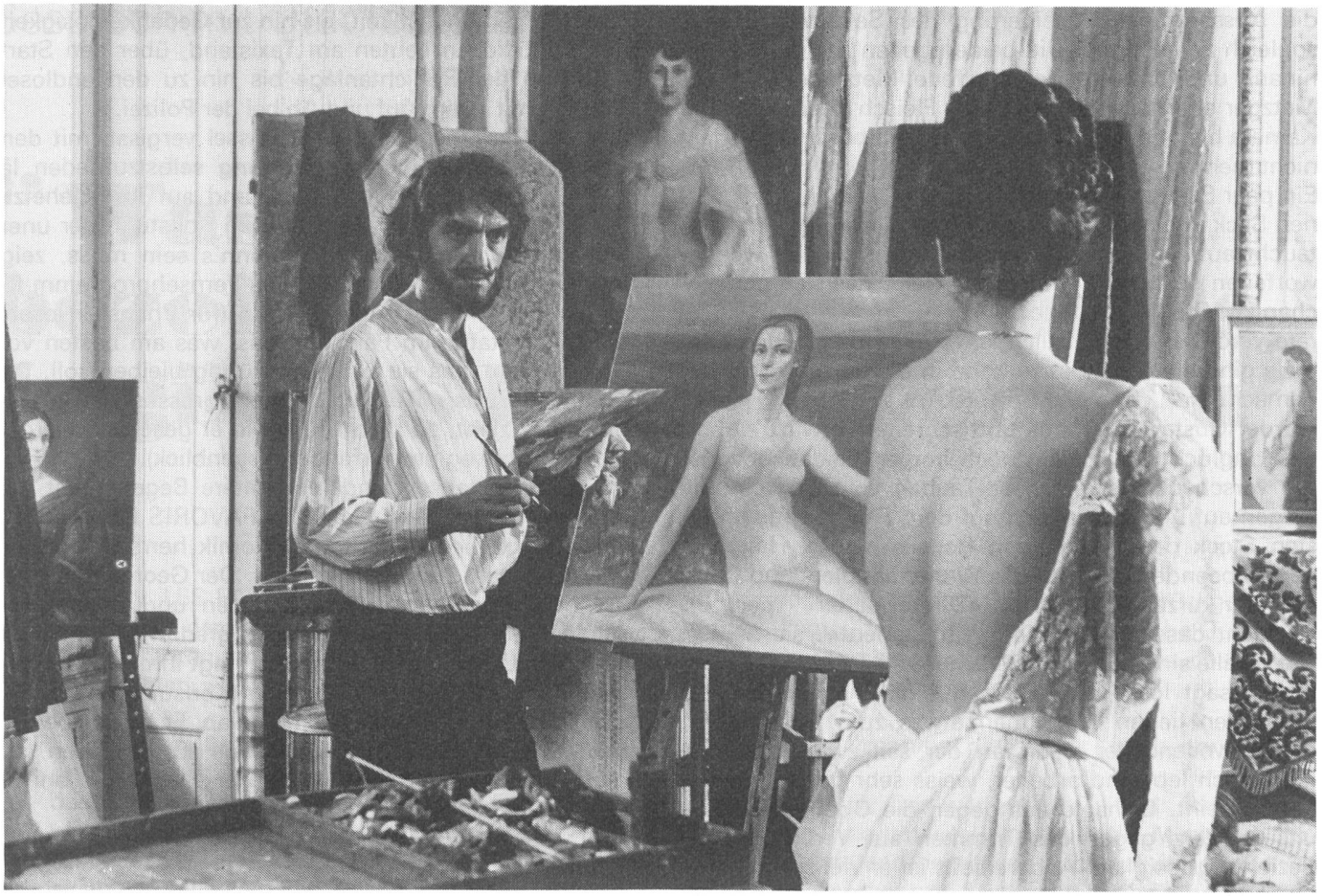
Der beschriebene Haushalt wird zu einem späteren Zeitpunkt zwangsgeräumt. Die Leute leben über ihre Massen, eignen sich Dinge an, die ihnen nicht gehören, um vorzutäuschen, was sie nicht sind. Alles dreht sich um die Dinge, eins reicht dem andern die Hand. Beim Abtransport der nächste Porzellanbruch - was nicht heissen soll, dass die Kette abgeschlossen wäre.

Geschichten. Das Porzellan liefert einen kleinen Faden im ganzen Spinnennetz von Iosselianis verrücktem Film. An der gleichen Auktion ersteigert sich ein Herr jenen Akt, dessen Entstehung wir im Vorspann des Films kurz beiwohnen durften. Das Bild, das einst liebevoll gemalt Geschichte in sich birgt, wird zur käuflichen Ware, die man einpackt, nach Hause bringt und aufhängt, weil's der Brauch ist. Wenn nicht die Gläubiger, so mögen die Diebe kommen und ihre Freude an der weiblichen Schönheit finden. Der Einfachheit halber wird das Tableau aus dem Rahmen geschnitten, in neuer Grösse frisch gerahmt, wiederverkauft, wieder geklaut, wieder beschnitten, bis dass vom Ganzen nur noch ein bescheidener Abglanz bleibt. Die Zeit zwingt die Leute, sich alles anzueignen und nichts mehr inne zu haben. Bereicherung ist längst nicht mehr eine Frage der Qualität.

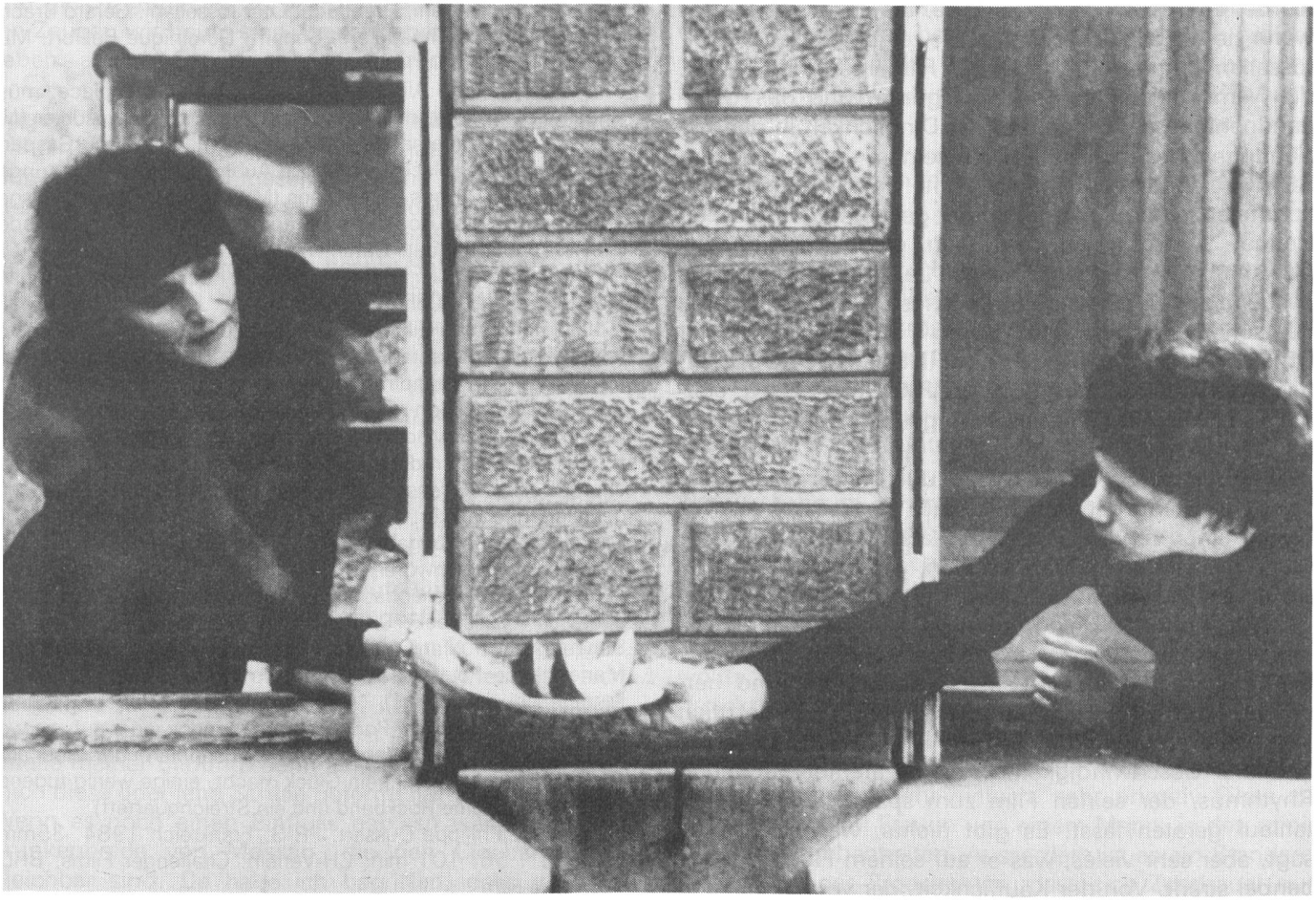
Geschichten. Nicht nur die Dinge wechseln ihre Benutzer, auch die Menschen bewegen sich dauernd, ohne weiterzukommen. Gustav, der Mechaniker, Spezialist in Handschellen und Sprengautomatik, wird Opfer seiner Arbeit. Colas, der Dieb und Dandy, lernt einen Bistro-Aufreiss-Trick. Dann ist da Monsieur Leplace, ein Waffenhändler, der sein Geld mehr unter der Theke verdient, Monsieur Duphour-Paquet, der als Polizist zu kompensieren hat, was er an Folgsamkeit zuhause erleidet. Und da sind die verschiedenen Frauen, die in dem Karussell die farbigsten Rollen spielen. Alle zusammen haben die Figuren nichts miteinander zu tun, und dennoch würde alles ohne jeden einzelnen, jede einzelne, nicht funktionieren. Alle haben sie ihre Geschichtchen, Freuden und Nöte, und irgendwo ist ein oft verschwindend kleiner Angelpunkt, der sie miteinander verbindet, der die Kette des Lebens ausmacht, an dem sie alle hängen. Was immer sie tun und lassen, ob gut oder schlecht, es birgt Konsequenzen in sich, die sie längst nicht immer abzuschätzen wissen.

Geschichten. Eines der stärksten Kriterien für einen gelungenen Film mag jenes sein, dass seine Nacherzählung, selbst in Ansätzen, ein Ding der Unmöglichkeit bleibt. Otar Iosseliani hat in einen Pariser Strassenzug hinein ein Ballett inszeniert, das weder Anfang noch Ende noch Verlauf hat und dennoch unaufhaltsam bis schwindelerregend getanzt wird. Was er irgendwann einmal aufgreift, lässt er Momente später wieder fallen, um in neuem Zusammenhang darauf zurückzukommen, es wieder entgleiten zu lassen und von neuem einzukreisen. Und was sich abspielt reicht von der alltäglichen Handlung bis zum absurden Flip, den er sich leistet und vollkommen gleichwertig dem Rest beigesellt.

Alles erscheint zufällig. Dabei ist das letzte Detail noch determiniert. Die Figuren erhalten ihre Konturen erst allmählich im Verlauf des Films; mit jeder Konzentration auf eine unter ihnen, formt sie sich ein Stück weiter. Irgendwann greift der Dieb Colas die Frau des Waffenhändlers verstimmt im Bistro auf. Gemeinsam verlassen die zwei sich eben noch nicht Bekannten das Café: «Das passiert mir nicht oft», meint sie quasi entschuldigend, einem möglichen (wie ihr scheint ungünstigen) Eindruck vorbeugend. «Ich bin geschmeichelt», kontert er,



Festhalten und weiterreichen: alles ist ständig in Bewegung



die Äusserung zur Steigerung des Selbstwertgefühls sogleich anwendend. Die beiden gehen auf die Strasse hinaus und passieren eine offene Metzgerei, wo der Metzger eben ein saftiges Stück Fleisch bearbeitet. Die Kamera bleibt auf diesem Bild hängen; böser geht's fast nicht mehr.
Ein paar Szenen später schmeisst der Waffenhändler einen Sack in einen Abfallkübel am Gassenrand. Ein Auto taucht auf, und eine Hand schnappt sich den weggeworfenen Beutel. Er enthält das Geld, das sich der Mechaniker Gustav mit einem seiner Sprengautomatik-Geräte verdient hat; glücklich ist er nicht damit, denn damals ging ein Mann kurzerhand in die Luft, obwohl abgemacht war, dass nicht mit lebenden Objekten geübt würde. Gustav steigt aus und schreitet verwirrt einher; das Unglück belastet ihn noch immer. Gedankenverloren verscheucht er ein paar Tauben vom Trottoir. Sie fliegen auf und lassen sich auf dem Fenstersims im ersten Stock des anliegenden Hauses nieder. Hier wiederum beenden die Frau des Waffenhändlers und Colas eben ihr kurzes Stelldichein. «Dire et parler», meint er, sei nicht dasselbe. «Parlons simplement», sie darauf. Die Zufälle sind das Salz des Lebens.
Kunst, sagt Iosseliani, sollen nur die machen, die die Menschen lieben und ihnen etwas zum Nachdenken geben wollen. Der Georgier, der seit zwei Jahren in Frankreich lebt und arbeitet, weiss sehr genau, was er damit meint. Er hat etwas gegen die Oberflächlichkeit unserer Zeit, gegen das Trimmen auf Verbrauch, die Beziehungslosigkeit. Andererseits ist er viel zu ruhig, zu überlegt und zu bedächtig, als dass er diese betrüblichen Empfindungen laut in die Welt hinausschreien würde. Es sind die feineren Töne, die ihm liegen, auch wenn sie zuweilen durchaus Härte zeigen mögen.
Iosseliani baut seit seinen ersten Filmen auf die Gesten, die Mimik, die Blicke seiner Figuren, und das Überhandnehmen der Dinge und der Dinglichkeit in den Beziehungen war bereits 1961 in seinem ersten Spielfilm APRIL eigentliches Thema. Mit vielen Mühen nur konnte er seiner Filmarbeit in der geliebten georgischen Heimat nachkommen, nachdem er in Moskau bei Dowshenko, ende der fünfziger Jahre, den Regiekurs besucht hatte. Bei uns ist am ehesten noch sein vom Fernsehen ausgestrahlter Film SHIL PEWTSCHIJ DROSD (»ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL») bekannt, während mit LES FAVORIS DE LA LUNE erstmals ein Iosseliani-Film ins Kino gelangt. Eine bedauerliche Tatsache.
Dieser Film nun ist eine muntere und bewegte Komödie über den Stand der Dinge im Lauf der Zeit, ein kurzer Traum einer verlorenen Epoche, als Objekte und Menschen noch Pflege erfahren haben, verbunden mit einer Serie von Momentaufnahmen, die alle ein Gefühl von Vebrauch tragen, Hektik auszudrücken verstehen und diese gleichzeitig umsetzen. Faszinierend an Iosselianis Schöpfung ist, dass er wie ein Kolibri hin- und herschwirrt und behend Eindrücke sammelt, die letztlich alle miteinander zu tun haben. Er tut dies mit kaum fassbarer Geschwindigkeit, in einem atemberaubenden Rhythmus, der seinen Film zum spannenden Staffettenlauf geraten lässt. Es gibt nichts, was er plakativ sagt, aber sehr vieles, was er auf seinem Flug ganz nebenbei streift. Von der Käuflichkeit, der vermeintlichen, über die Vergänglichkeit, bis hin zur Gedankenlosigkeit, von unhöflichen Leuten am Taxistand, über den Startdrang an der Rotlichtanlage bis hin zu den endlosen Gängen mit ihrem Auf und Ab bei der Polizei.
Gesten. Die Frau, die den Schlüssel vergisst, mit dem Mann, der oben in der Wohnung selbstzufrieden lächelnd, den Schlüssel in der Hand auf ihre gehetzte Rückkehr wartet; der alte Mann im Rollstuhl, der unerwünscht abgeschoben wird (wenn's sein muss, zeigt Iosseliani seine Thesen hart); das Fernsehprogramm für Taubstumme nach dem Videoclip (für Phansasielose?); die Militärstatue im Park und das, was am besten von ihr und dem was sie verkörpert übrig bleiben soll. Der schwarze Strassenkehrer, der sein grosses Los aus jenem Mist zieht, zu dem Leute wie er geschickt werden (ein schlichtweg umwerfender Augenblick).
All das und tausendundeine weitere Begebenheit machen die Grümpelkiste von LES FAVORIS DE LA LUNE zu einer goldigen Fundtruhe. Komik herrscht vor, bei aller Ernsthaftigkeit der Anliegen. Der Georgier aus Tbilissi, das zwischen dem Schwarzen und dem Kaspischen Meer auf gleichem Breitengrad wie Rom liegt, stellt das Leben ins Zentrum und ringt ihm - all der zivilisatorisch und zeitlich bedingten (Konsum-)Schwächen zum Trotz - erfrischende Momente ab. Er tut es aber immer, um auf das Zukurzkommende zu verweisen, auf die Gemächlichkeit einer verlorenen Zeit. Iosseliani tut gut.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Otar Iosseliani; Drehbuch: Otar Iosseliani, Gérard Brach; Kamera: Philippe Théaudière; Schnitt: Dominique Bellfort; Musik: Nicolas Zourabichvili.
Darsteller (Rollen): Alix de Montaigu (Delphine Laplace, müssiggehende Kokotte mit vielen Liebhabern), Pascal Aubier (M. Laplace, Geschäftemacher, Kanaille, Waffenhändler), Gaspard Flori (Christian Laplace) und Emilie Aubry (Lucie Laplace, ungezogene Kinder), Hans Peter Cloos (M. Duphour-Paquet, ausgezeichneter Polizist, doch kein Ehrenmann), Maité Nahyr (Madeleine Duphour-Paquet, Gattin mit viel Energie und vielen Liebhabern), Julie Aubier (Sabine Duphour-Paquet, Kind), Baptiste Blanchet (Marc Duphour-Paquet, Kind), Jean-Pierre Beauviala (Colas, Dandy und Einbrecher), Mathieu Amalric (Colas' Sohn, tritt in seine Fussstapfen), Christiane Bailly (Agnès, Colas' Nachbarin und Freundin, macht Überstunden auf der Strasse), Rene Vo Van Mindh (Jean, Hotelbesitzer), Katja-Rupé (Claire, verwirrtes junges Mädchen, beeilt sich und kommt doch immer zu spät, hat Pech in der Liebe, aber nicht aus Mangel an Versuchen), Bernard Eisenschitz (Gustave, unglücklich Verliebter und genialer Mechaniker: Schlösser, Zündkapseln, usw.), François Michel (Philippe, begabter Musiker und überzeugter, aber ungeschickter Verschwörer), Fanny Dupin (Rivière, Schlagersängerin und Gemäldeliebhaberin), Vincent Blanchet (Pluton, gnadenloser «Vollstrecker», tut immer sehr wichtig), Gabriella Scheer (Nicole, Maniküre, schwatzt gerne, Kollegin von Claire), Marie-Claude Pouvesle (Christine, arrivierte junge Frau, macht Karriere bei der Polizei), Marie Parra Aledo (Blanche, schöne Dame des 19. Jhs.; ihr Porträt taucht immer wieder auf; sie war verliebt in den Maler), (sowie: ein philosophierender Clochard, ein Strassenkehrer, der sein Glück macht, einige wenig tugendhafte Damen, eine Rockband und ein Streichquartett).
Produktion: Philippe Dussart, FR 3. Frankreich 1984. 35mm, Farbe, 1:1.66, 101 min. CH-Verleih: Challenger Films; BRD: Concorde Film.

Gespräch mit Otar Iosseliani

"Was man als Zufall bezeichnet, sollte man als Logik des Lebens nehmen"

FILMBULLETIN: LES FAVORIS DE LA LUNE ist der erste Film von Ihnen, der in der Schweiz ins Kino gelangen wird. Vielleicht können Sie uns zuerst etwas über Ihre Herkunft erzählen.

OTAR IOSSELIANI: Aufgewachsen bin ich in Georgien, dem besten Land der Welt. Es gibt nichts Vergleichbares - das kann ich Ihnen heute versichern. Es gab eine Zeit, wo ich mir noch andere Länder vorgestellt hätte. Aber Georgien ist das letzte Land, wo das Leben noch lebenswert ist. Wir sind die Generation, die begriffen hat, wie schön es war, einfach zu leben, nichts zu haben und gleichzeitig alles zu besitzen. Die Destruktion, deren Zeugen wir heute sind, besteht eben darin, dass das Leben - auch in Georgien - nur noch zum Konsum neigt.

Ungewöhnlich an meiner Kindheit war, dass sie sich während des Krieges abgespielt hat. Es herrschten Hungersnöte; Konsumgesellschaft und Überfluss waren Fremdwörter. Es war ein Leben, welches auf das *Überleben* ausgerichtet war. Und in dieser Situation zeigten sich die Menschen von ihrer besten Seite. Der Diamant der menschlichen Seele eröffnet sich genau in den schwierigen Momenten. Wenn sie da unter Leuten sind, die trotz allem aufgestellt bleiben, zusammenhalten, immer wieder etwas erfinden, um durchzukommen, erhalten sie eben das Fundament, um in einer Gemeinschaft von Menschen zu leben.

Meine Mutter kümmerte sich ununterbrochen um mich. Ich war ständig von drei Frauen umgeben: meiner Grossmutter, meiner Tante und meiner Mutter. Sie waren immer glücklich, wenn ich gute Dinge vollbrachte. Sie haben in mir das Kriterium gepflanzt, dass alles, was ich tun werde, nicht schlecht sein könne. Und sie haben mir auch mitgegeben, dass es lohnend ist, sich Gedanken zu machen und hart zu arbeiten, wenn man etwas richtig machen will. Das ist - grob gesehen - die Quelle meiner Bildung, denn ich kann nicht sagen, dass mich diese oder jene Schule geformt hätte.
Wenn es noch einen Einfluss gab, so waren dies die Trunkenbolde von Moskau, die den Clochards vergleichbar sind. Da habe ich begriffen, dass dies die Leute sind, die von der Gesellschaft zurückgeworfen wurden, Leute, die alle brillante menschliche Qualitäten haben. Aber um sie zu verstehen, brauchte ich die Vorbereitung meiner Seele in der Kindheit.

FILMBULLETIN: Wann hat für Sie das Kino begonnen?

OTAR IOSSELIANI: Das war zu der Zeit, als ich die mathematische Fakultät der Universität in Moskau abgeschlossen hatte und begriff, dass ich auf diesem Gebiet nichts anstellen konnte. Mathematiker sein heisst, sich in der Domäne von Sprache und Denken der anderen zu üben und diesem Denken nur ein ganz kleines bisschen vom eigenen Leiden beizufügen. Es gibt ja auch professionelle Schachspieler, die sehr schlecht, sehr boshaft, menschliche Nullen sind, obwohl sie sehr gut Schach spielen.

FILMBULLETIN: Sie haben nur einige Filme in Georgien realisiert ...

OTAR IOSSELIANI: ... ich habe nicht viele Filme gemacht, aber ich unterschreibe bis heute jeden von ihnen. Das waren aufrichtige Arbeiten, und das ist für mich wichtig.
Vor zwei Jahren habe ich dann dieses Abenteuer begonnen, einen Film in Paris zu realisieren. Das war eine Art naiver Ankunft unter verbrauchten Leuten. Ich habe es zwar geschafft, die Hindernisse zu überwinden, aber wenn ich heute zurückblicke - damals hatte ich keine Ahnung, was auf mich zukommt, sonst hätte ich das Abenteuer gar nicht erst begonnen.
Das Kino ist ja etwas sehr Einfaches, man muss eigentlich nur überzeugt sein von dem, was man macht. Die Sicherheit in den Ideen dessen, was ich realisieren wollte, muss die Leute überzeugt haben, Geld in das Projekt zu investieren - eine Logik sehe ich nicht. Es gibt so viele Realisatoren, die ununterbrochen ohne Arbeit sind, kein Geld finden und keine Möglichkeiten. Sie sind gezwungen, sehr einfach, sehr primitiv Filme zu drehen, mit zwei Frauen und einem Mann, in den minimalsten Gegebenheiten. Ausserdem ist es ein Standard im Denken der Produzenten, dass sich Zuschauer nur

» Die einzige Regel, die es zu beachten gilt: störe deine Nachbarn nicht, sie sind allein schon durch das Leben selbst verwirrt. « (Iosseliani)

für Werke interessieren, in denen es eine Geschichte gibt.

FILMBULLETIN: Das ist ja genaugenommen in Ihrem Film überhaupt nicht der Fall. Da findet sich zuerst einmal keine Geschichte.

OTAR IOSSELIANI: Ich habe den Produzenten tatsächlich ein absolut unglaubliches Ding vorgeschlagen, wo es keine eigentlichen Charakteren gibt, keine Geschichte, keine Liebe, keine Gewalt, kein Blut: nichts, was die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich lenken könnte - und das hat dennoch funktioniert. Ich glaube, dass das nicht immer so einfach sein wird; vielleicht hat mich nur meine Naivität gerettet.

FILMBULLETIN: Sie haben LES FAVORIS DE LA LUNE in Paris realisiert. Für mich ist es auch ein ausgesprochen parisischer Film geworden. Was könnte der Grund für diesen Eindruck sein?

OTAR IOSSELIANI: Also ich meine, dass ich diesen Film auch in Deutschland hätte machen können - wenn ich die deutsche Sprache sprechen würde. Ich hätte diesen Film in Italien machen können, aber: man müsste gut italienisch sprechen. Wenn man die Sprache schlecht spricht, so geht das nicht.

FILMBULLETIN: Und in Georgien?

OTAR IOSSELIANI: Ich hätte den gleichen Film auch in Georgien drehen können, wenn man davon absieht, dass das soziale Gefüge dort viel, viel komplizierter ist. So wie ich LES FAVORIS DE LA LUNE in Frankreich machen konnte, wäre das in Georgien nicht möglich gewesen. Ich hätte die Huren verheimlichen, die Waffenhändler zu Spekulanten von irgend etwas umfunktionieren müssen, von Blue Jeans, wenn Sie wollen, und das wäre etwas anderes geworden. Ich hätte die Geschichte in Georgien adaptieren können, aber was mich interessierte, das war, alle Sünden sichtbar zu machen. Es ist in einem die Sünde, und es ist genauso nicht die Sünde: es ist das unschuldige Werk.

FILMBULLETIN: Sie haben, während Sie in Frankreich lebten, auch einen kleinen Film über ein baskisches Fronleichnamsfest gemacht, EUSKADI. LES FAVORIS DE LA LUNE ist Fiktion, EUSKADI Dokumentation, und dennoch sehe ich Parallelen. Sie nehmen Dinge aus dem Leben und setzen sie zu einem Bild zusammen, sei es das Fest im Baskenland oder die Stadt Paris mit ihren Leuten.

OTAR IOSSELIANI: Nun, es waren zwei verschiedene Aufgaben. Mit EUSKADI wollte ich den Bauern des Dorfes Euskadi die Freude zurückschenken, die ich durch ihre Existenz ganz einfach empfangen habe. Ich wollte ihnen mit einem Film dafür danken, dass es sie gibt.

FILMBULLETIN: Wo liegen denn für Sie die Unterschiede oder Verwandschaften zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen?

OTAR IOSSELIANI: Ich glaube nicht an ein «Dokumentarisches», denn Kino ist immer Fiktion - schon mit dem ersten Schnitt nach einer Einstellung. Einen Dokumentarfilm zu machen, heisst ganz einfach, viel Material aufzunehmen und die Fiktion durch Entscheidungen bei der Montage herzustellen, während beim Spielfilm bereits das Material, das aufgenommen wird, kalkuliert ist.

FILMBULLETIN: Es würde mich interessieren, wie Sie an diese ungemein faszinierende Konstruktion von LES FAVORIS DE LA LUNE herangegangen sind, wie Sie beispielsweise auch mit dem Szenaristen Gérard Brach zusammengearbeitet haben.

OTAR IOSSELIANI: Die Beschreibung der Konstruktion hatte ich bereits nach Paris mitgebracht. Niedergeschrieben wurde das Konzept - ein Jahr Arbeit - in Georgien. Anfänglich dachte ich dabei an Italien; ich kannte zu dieser Zeit das Land, in das ich reisen würde, noch nicht, war aber der Meinung, dass es einfacher wäre, mich an den Süden Europas zu gewöhnen, an die mediterrane Kultur.
Als ich dann ich Frankreich war, gab es Korrekturen zu machen. Dies geschah in Diskussionen mit Gérard Brach, der ein Mensch ist, mit dem man ausgesprochen gut diskutieren kann. Er ist unheimlich stark und kennt kein Erbarmen, wenn er das Gefühl hat, dass etwas nicht geht, dass man etwas nicht macht in Frankreich. Die Frage war: Was also kann man Neues erfinden, damit die Szene stimmt, wie können wir die gleiche Sache durch eine ganz, ganz leicht verschiedene ersetzen, passend für Frankreich, aber so, dass es im Grunde dennoch dasselbe bleibt?

FILMBULLETIN: Können Sie das mit einem Beispiel illustrieren?

OTAR IOSSELIANI: Ich dachte etwa, dass der Polizist Schmiergeld entgegennimmt, aber Policiers tun das nicht. Das hat mich anfänglich erstaunt, denn ich glaubte, man könne das zeigen. Die kleinen Schmiergelder nehmen sie nicht. Es gibt in Frankreich Leute, die unter anderen Bedingungen grosse Geldmengen annehmen - aber nicht direkt. Wir haben also das Schmiergeld ersetzt: der Polizist sieht jetzt einfach nicht hin, er schliesst die Augen.
Diese Änderung ergab sich durch das Gespräch, aber an der Grundkonstruktion haben wir nicht mehr viel geändert. Ich hatte diese mit Catherin Foulon und Leila Naskidachvili erarbeitet, zwei Mitarbeiterinnen, die dann durch Brach ersetzt wurden. Da man ein Drehbuch nicht diktieren kann, braucht es immer einen guten Gesprächspartner. Man kann eine Geschichte nur erzählen, und wenn er ihnen zuhört ohne Entzücken, schneidet ihnen das die Flügel.

FILMBULLETIN: Sie haben einmal von einem Skelett gesprochen, das Sie ins Fleisch einer Geschichte einbetten. Davon, dass Ihnen dieses Skelett eben sehr wichtig erscheint, obwohl das Fleisch dann das Gesamtbild ergibt. Können Sie diese Äusserung noch etwas ausdeuten?

OTAR IOSSELIANI: Das Skelett ist die tragfähige Konstruktion, wie wir sie sogar in Skulpturen wiederfinden. Das Skelett ermöglicht jene Bewegungen und Aktionen, die es für den Organismus braucht. Das Skelett von LES FAVORIS DE LA LUNE war die Beschreibung von Lebensmomenten mit mehreren Personen, die sich gegenseitig beeinflussen. Dieses Schema zu nennen ist einfach, es aber zu konstruieren erweist sich als sehr schwierig: alle Knochen müssen gut aufeinander abgestimmt sein; es braucht Knorpel, Muskeln, Bewegungsglieder. Und wenn dieses Skelett entworfen ist, wenn man also weiss, dass der den trifft, der andere jenen tötet, der dritte diese liebt, diese ihn aber nicht, ihn täuscht und wie, dann kann man auf dieses Knochensystem das zeitgenössische Paris legen. Wir haben das Skelett eingekleidet mit einer Kette von konkreten Personen, die nicht Darsteller waren, sondern eben Leute aus dem Leben, Menschen von der Strasse. Es war ein Tarnen, ein Unsichtbarmachen. Mit Worten lässt sich die Struktur menschlichen Denkens nicht erklären: deshalb mache ich Filme.

FILMBULLETIN: Es gibt in Ihrem Film eine Restriktion, die mich mitunter an Bresson erinnert.

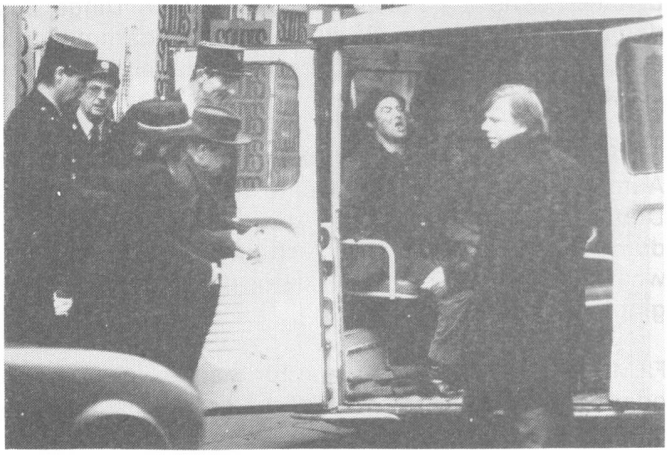
OTAR IOSSELIANI: Bresson erscheint mir als wirklich überlegter Regisseur, aber man kann ihm nicht folgen, das ist nicht möglich. Seine Methode des Denkens ist eng verknüpft mit seiner Persönlichkeit, die ich sehr respektiere. Ich glaube, es gibt andere Beispiele im Kino, die überhaupt nicht verfolgt wurden: Eisenstein etwa. Die cinématographische Sprache wurde weder durch Bresson, noch durch mich erfunden. Sie existierte in unserem Metier und war verloren gegangen. All die Möglichkeiten und der Reichtum dieser Sprache des Kinos, wie man sie ökonomisch einsetzt, verständlich durch sie spricht - das war alles da. Was uns bleibt, ist den Dialog in der Domäne dieser Sprache aufrechtzuerhalten. In Georgien haben wir eine Schule mit rund hundert Filmen, welche diese Sprache rein cinématographisch anzuwenden suchen - aber leider kennt man sie nicht: aus tausend Gründen. Wenn ich LES FAVORIS DE LA LUNE in Georgien realisiert hätte, könnte er von Ihnen nie gesehen werden. Aber ich hätte ihn genauso gemacht wie hier. Es wäre kein französischer Film, aber das Werk von jemandem, der die filmische Sprache spricht. Frankreich existiert auch ohne mich, und wenn ich nach Paris komme, so muss ich mit dem umgehen, was ich da vorfinde. Natürlich ergibt sich dann eine Verwandtschaft mit all den Filmen, die mit dieser Stadt gedreht wurden. Der Unterschied liegt im Blickpunkt. Das französische Kino zeigt das Leben nicht, wie es von einem Georgier gesehen wird - ob mein Film in Paris oder Berlin spielt, ist so gesehen letztlich nebensächlich.

Man hat auch Jacques Tati zum Vergleich herbeigezogen. Aber Tati spielt eine Figur, deren Problem es ist, dass sie aus einer andern Zeit kommt und nicht versteht, was sich um sie herum abspielt. Das ist ideologisch gesehen nicht das Phänomen von meinem Film. Es gibt auch den Vergleich mit René Clair, sein tiefes Empfinden gegenüber den Menschen, die im Umfeld

Wenn ein Gegenstand von einer Hand zur andern wechselt,

nutzt er sich ab. Die Dinge gehen in Bruch oder werden kleiner,

die Menschen werden zunehmend kälter und verzweifelter.



der kleinen Cafés leben. Aber bei mir ist es etwas ganz anderes. Man kann das nicht klassieren. Paris lässt sich, so wie es existiert, nicht ignorieren. So gesehen kann man dasselbe nicht auch in New York oder Berlin filmen.

FILMBULLETIN: In der Konstruktion interessiert mich die Rolle, die Sie der Musik zuweisen.

OTAR IOSSELIANI: Ich mag keine aufgesetzte Musik, deren Quelle nicht im Bild sichtbar wird. Deshalb zeige ich Musiker. Ich will mich nicht der Musik hingeben. Sie soll den Zuschauer auch nicht in falsche Emotionen verstricken. Zunächst verwenden wir die alten französischen Lieder, die ganz einfach die Präsenz von etwas Verlorenem bezeichnen. Es ist dies ein Blickwinkel auf die Ruinen von heute, von einem Punkt aus, wo es früher gut und harmonisch war. Die Pariser sind ja alle Provinzler, hergekommen von irgendwo. Jeder trägt in sich eine gewisse Hoffnung, dass dieses Pariser Leben provisorisch sei, dass er eines Tages etwas wiederfinden werde. Und da ist nun die Musik. Wir haben kleine Stückchen von Gesängen von da und dort verwendet, und man merkt nicht einmal, wie sie in die Strassen einziehen. Aber sie bezeugen etwas Verlorenes, sind ein Auge auf eine vergangene Zeit.

FILMBULLETIN: Durch die Art wie Sie im ganzen Film mit dem Ton umgehen, spürt man, wie wichtig er für Sie ist.

OTAR IOSSELIANI: Wenn man ein Bild hat, dann braucht man dazu einen Kontrapunkt, der es ausweitet und seinen Sinn vertieft. Wir haben ja nur zwei Ausdrucksmittel: das Bild und den Ton. Man muss mit beiden arbeiten, man darf weder das Bild mit dem Ton nur begleiten noch umgekehrt - was eben oft gemacht wird.

FILMBULLETIN: Es gibt zwei Momente in Ihrem Film, da eine Figur sagt: «dire et parler» sei nicht dasselbe. Die Frau meint darauf: Also, «parlons-nous». Mir scheint, dass Ihr Film im Sinne von «parler» spricht, aber Sie stehen dahinter und haben etwas zu sagen im Sinne von «dire». Es ist die Art und Weise, wie Sie es sagen, die es bedeutend macht.

OTAR IOSSELIANI: Ja, das ist in etwa das Programm, das lautet: nicht die Zeit verlieren, um nichts zu sagen. Man wird älter und macht bestimmte Erfahrungen, und die bringen einen dazu, kürzer zu sein, kompakter. Es ist ja auch die metaphysische Seite, die mir wichtig ist, und nicht so sehr die konkrete Art, Leben zu verfilmen.

FILMBULLETIN: Ihr Film beginnt in der alten Zeit. Verspüren Sie eine Melancholie dieser Zeit gegenüber?

OTAR IOSSELIANI: Wir haben alle eine Melancholie dieser Zeit gegenüber. Wenn man alte Postkarten eines Ortes betrachtet, an dem man sich eben befindet, so kann man sich vor Melancholie gar nicht schützen. Da gibt es immer etwas, was für immer zerstört wurde und nie mehr kommen wird: Die Art, sich sorgfältig zu kleiden; die Vorbereitung, um auszugehen in die Stadt; die Art, sich zu zeigen, sich zu verhalten, um anerkannt zu werden; sich Zeit für Liebe und Freundschaft zu nehmen; seinen kleinen Bekanntenkreis zu pflegen, wo die Beziehungen tatsächlich noch auf Gegenseitigkeit beruhen - nicht so wie heute, wo selbst im kleinen Kreis die Relationen ungleich sind, wo jeder versucht, in Ihre Seele einzudringen, Sie moralisch zu vögeln.
Damals brachten die kleinen Runden ein Echo für jeden. Es gab Nähe und Distanz zwischen den Menschen. Es gab den Austausch und auch Regeln des Ideen-Austausches. Man erfreute sich gemeinsam. Es gab Spiele, die heute völlig verschwunden sind. Die Jungen spielen nicht mehr, sie wissen gar nicht mehr, wie man spielt. Das heisst: es ist etwas geschehen, was die Gewohnheiten des Lebens in alle Winde verblasen hat.

FILMBULLETIN: Auch die Zeit scheint mir da ein wichtiges Moment zu sein: man hat keine Zeit mehr, Schnelligkeit ist alles, was zählt. Das spürt man ja sehr schön in den beiden Teilen von LES FAVORIS DE LA LUNE - der alte Teil ist sehr gemächlich inszeniert und montiert, während im neuen ununterbrochen die hektische Bewegung dominiert.

OTAR IOSSELIANI: Ja. Wobei weniger Bewegung nicht heissen muss, dass man nicht auch in einer Spannung lebte. Heute macht man zwar sehr viele Bewegungen, aber man ist nicht mehr gespannt. Es ist der Wahnsinn unserers Lebens, dass alles auf den Konsum ausgerichtet ist. Je mehr man konsumiert, um so eher wird man bereit, sich auch selber anzupreisen. Das ist ein Kompromiss gegen das Gewissen, das uns alleine lässt. Je stärker man sich aber alleine fühlt, desto mehr wird man seine Umgebung mit Objekten füllen. Daraus ergibt sich eine Kettenreaktion der Dummheit.
Je trauriger man ist, desto mehr Sünden begeht man. Man sucht sich Menschen und Objekte anzueignen und sie gleichzeitig zu zerstören. Man tötet die Objekte und die Objekte töten wiederum uns. Wenn es ein Leben des Gebens wäre, wären wir glücklicher, aber wir sind eine Gesellschaft von Nehmenden geworden. Dabei gibt es die alte Weisheit die besagt: *Nichts gehört uns auf dieser Welt.* Das Aneignen der Dinge führt zu nichts. Es findet nur eine Abnutzung der Seelen wie der Objekte statt.

FILMBULLETIN: Sie haben trotz diesen trüben Aussichten die Form der Komödie gewählt.

OTAR IOSSELIANI: Unser Leben ist bereits so ernst, dass es besser ist, heiter zu sein. Das erscheint mir als der einzige logische Ausweg, um unser Denken nicht immer noch schwerer zu machen.
Im Leben glaubt man, dass alles determiniert sei, aber nicht von uns selber, sondern von einem über uns. Unser Cinéastenspiel ist es nun, ein lenkbares Modell zu schaffen, wo alle Zufälle determiniert sind. Und so kommt man auf den alten Trick des Fatums - was man als Zufall bezeichnet, sollte man als Logik des Lebens nehmen.

Mit Otar Iosseliani unterhielt sich Walter Ruggle, der auch die Übersetzung besorgte

Wenn die Jahrzahl 1984 eingeblendet wird, glaubt man sich erst um ein Jahrhundert verlesen zu haben

WITNESS
von Peter Weir

Drehbuch: Earl W. Wallace, William Kelley; Kamera: John Seale; Schnitt: Thom Noble; Musik: Maurice Jarre.
Darsteller (Rollen): Harrison Ford (John Book), Kelly McGillis (Rachel), Josef Sommer (Schaeffer), Lukas Haas (Samuel) u.v.a.
A Paramount Picture. USA 1985. Panavision, Technicolor. Gefilmt on location in Lancaster County und Philadelphia, Pennsylvania. Verleih: UIP

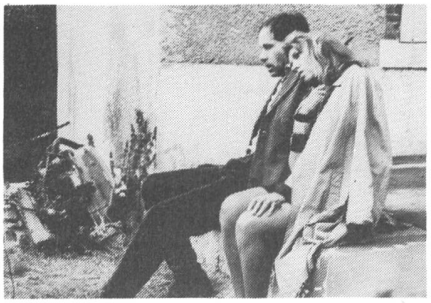
Peter Weir ist zum ersten Mal von einem Produzenten ins Ausland geholt worden. Der Regisseur, der am stärksten für den Boom des australischen Kinos der vergangenen Jahre verantwortlich ist, hat WITNESS für Paramount nach bereits vorliegendem Drehbuch gedreht. Weir wurde also nach Amerika geholt, von einem unabhängigen Produzenten, der das Major-Studio vom Projekt überzeugen konnte - vorausgesetzt, dass der «richtige» Regisseur gefunden werden konnte.
Weir hatte mit Amerikanern nicht immer beste Erfahrungen gemacht. Sein 1974 entstandener Kultfilm THE CARS THAT ATE PARIS, ein low-budget-Film über eine australische Kleinstadt, die sich ökonomisch über Wasser hält, indem die Bewohner die Autos von durchfahrenden Leuten abwracken, wurde von einem amerikanischen Verleiher kurzerhand umgeschnitten und neu synchronisiert. Aus der australischen Hauptfigur wurde ein Amerikaner aus Brooklyn, der sich in Australien in den Ferien befindet. So versuchte man, den nicht ernst zu nehmenden fünften Kontinent den Amerikanern näherzubringen. Nun scheint sich das Blatt gewendet zu haben, der australische Regisseur wird von Paramount benötigt - dazwischen liegen mehr als zehn Jahre, in denen sich Peter Weir Schritt für Schritt, Film um Film, einem internationalen Publikum bemerkbar gemacht hat. Erste internationale Reputation holte sich Weir mit PICNIC AT HANGING ROCK (1975), einer düsteren Geschichte um zwei Schulmädchen, die um die Jahrhundertwende bei einem Schulausflug verschwinden. Die Darstellung von mystischer, unterschwelliger Spannung liegt Weir, dem Mann, der mit zusammengekniffenem Mund wie ein Klassenprimus aussieht, und der vor Bruce Beresford (BRAKER MORANT) der bekannteste australische Regisseur geworden ist. Seinen Ruf als Meister der Übertragung psychologischer E(A)ffekts bekräftigte er mit THE LAST WAVE (1977), wo australische Ureinwohner, Aborigines, sich gegen eine Mordklage zu wehren haben.
Von diesem Film liesse sich eine Parallele zu WITNESS ziehen. Hier wie da spielt eine ethnologisch marginale Gruppe von Leuten eine Hauptrolle. In WITNESS sind es die Wiedertäufer, die als der modernen Zeit widerstehende Gemeinschaft dem Film auf gewisse Weise historische Tiefe verleihen und die die eine Seit abgeben für eine Dramaturgie, welche die Unterschiede zwischen antiquierter und moderner Lebensform atmosphärisch und inhaltlich nutzt. Die Wiedertäufer, direkte Nachkommen der hauptsächlich schweizerischen, von Zwingli verfolgten Anabaptisten, kamen im 16. Jahrhundert nach Amerika, und sie sind da bis heute eine Art «Aborigines» geblieben, haben sich ihre asketische Lebensform bewahrt und sich gegen Einflüsse von aussen zu schützen gewusst. In diese Gemeinschaft hinein gerät unversehens Polizist John Book. Ein achtjähriger Wiedertäufer-Junge ist Zeuge eines Mordes in der Toilette von Philadelphias Hauptbahnhof geworden. Als sich herausstellt, dass die Mörder selbst Angehörige der Drogenpolizei sind, werden der Junge und der den Fall untersuchende John Book gleichermassen zum Ziel der korrupten Polizei. WITNESS beginnt mit Aufnahmen von Wiedertäufern, die durch ein grünes, winddurchwehtes Kornfeld gehen. Wenn die Jahrzahl 1984 über das Bild geblendet wird, glaubt man sich erst um ein Jahrhundert verlesen zu haben. Dann führt Peter Weir den Zuschauer auf die nächste (falsche) Fährte: Ein spannender Thriller beginnt im Untergeschoss des Bahnhofes. Es dauert eine ganze Weile, bis man merkt und akzeptiert, dass hier *zwei* Welten parallel in den Film eingeführt werden, die durch *eine* Geschichte verbunden sind. Die Wiedertäufer sind die spirituellen Opponenten der Polizei: Zwei ordentliche Gesellschaften mit je eigenen Regeln und Riten treten gegeneinander an. Hier die friedlichen, erdverbundenen, weltabgewandten, sechzig Meilen vor der Stadt lebenden Wiedertäufer und dort die Ritualen der Gewalt folgende Polizei von Philadelphia, auch sie eine autonome Gesellschaft innerhalb der Gesellschaft, weil sie dem Verbrechen näher verbunden ist, als es ihre Aufgabe wäre. «Versöhnt» wird der Konflikt durch eine leise Liebesgeschichte zwischen der Mutter des Jungen, einer Witwe, und dem Polizisten, der vor eigenen Kollegen und Drogengangstern flüchten muss. Der Thriller tritt bald hinter die Schilderung des Lebens der Wiedertäufer zurück. Weir zeigt, wie da in einem Tag eine Scheune für ein junges Paar in Gemeinschaftsarbeit errichtet wird; und er tut das sehr genüsslich, indem er der Aufrichte pathetische Musik von Maurice Jarre unterlegt. Das ist deftig, greift ans Herz - solches Pathos liebt Weir, man weiss das seit seinem GALLIPOLI, wo die australischen Soldaten zu Albinoni in den fernen Krieg in der Türkei zogen. Süffig auch die Bilder, diejenigen der Landschaft, aber auch jene, wo er mit langer Brennweite Ausschnitte präsentiert, die neugierig auf die folgenden Bilder machen, weil sie so bewusst beschränkt wirken.
WITNESS ist, das haben amerikanische Kritiker bemerkt, nahe bei einem sehr gut gemachten Fernsehfilm. (»Fischkonzert» nach Halldor Laxness wäre formal eine TV-Parallele.) Das muss nun gar keine pejorative Bemerkung sein; die Assoziation zeigt auch an, dass man sich eine derart klar und deutlich hinweisende Sprache im Kino nicht sehr gewohnt ist, dass da auch eine der ganz grossen Stärken des Australiers liegt. Weirs Filme bringen Publikum. GALLIPOLI, THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY und jetzt WITNESS sind populäre Unterhaltungsfilme.
Bei GALLIPOLI hat die Werbung den Zuschauern versprochen, sie an einen Ort zu führen, von dem sie noch nie gehört hätten und den sie nie mehr vergessen würden. Solches tut auch WITNESS: Die Amish-Sekte, von der alle andern Amerikaner auch heute noch einfach «Engländer» genannt werden, ist noch nie zuvor in einem Film erschienen. Die Mitglieder der Gemeinschaft selber haben sich aber auch für dieses Projekt nicht einspannen lassen, denn die Amish, die noch heute ohne Radio, Telefon, Autos und andere Zivilisationsprodukte leben, lassen sich nicht fotografieren.
Produziert von Pressezar Rupert Murdoch (New York Post, The Village Voice, Times, The Sunday Times etc.) und Robert Stigwood (Blind Faith, Cream, Bee Gees, Hair, Saturday Night Fever etc.) war GALLIPOLI als der grosse Testfall für die australische Filmindustrie angelegt. Man wollte sehen, ob mit einem australischen Thema der internationale Markt zu erobern ist. (Selbst MAD MAX mit dem australischen Star Mel Gibson wurde in den USA noch mit amerikanischem Akzent nachsynchronisiert).
Ob Peter Weir, das Zugpferd der vielversprechenden New Wave Australiens, nach den ersten Grosserfolgen nun bereits definitiv in fremde Lande abwandert? Möglich aber auch, dass der fünfte Kontinent selber, gerade durch das Schielen nach dem internationalen Erfolg und dem amerikanischen Markt, das Filmbild von sich selbst verliert und wieder zu einer Filiale Hollywoods wird.

Peter Schneider

Alain Tanner: an der Grenze zu seinem «No Man's Land»

NO MAN'S LAND
von Alain Tanner

Jean



Madeleine und Paul

Mali und Jean

Paul sieht die Autostopperin, fährt an den Strassenrand, hält und fragt die Herbeieilende, wohin sie möchte. Hinüber in die Schweiz, nun, das liegt an seinem Weg, da kann er behilflich sein. Nachdem ihr ganzes Reisegepäck glücklich im Wagen verstaut ist, geht's weiter. Bald ist über wenig befahrene Landstrassen und Wege der französische Kontrollposten erreicht. Der Zöllner tritt aus dem Haus, schlendert gemütlich herbei, rückt freundlich die Absperrung beiseite und lässt den Wagen passieren. Wegstrassen durch Feld, Wald und Wiesen. Kein Mensch weit und breit, und schon gar kein Verkehr, aber die Fahrt dauert länger als erwartet. Schliesslich doch eine Abschrankung über die Strasse, daneben wieder ein freistehendes Haus. Roger Jendly als Schweizerzöllner; er rückt seine Mütze zurecht, nähert sich dem Wagen und will die Ausweise kontrollieren, doch die Autostopperin hat keine Papiere dabei. «Nur schnell fünf Minuten hinunter ins Dorf», das zieht beim Beamten nicht. Paul muss seinen Wagen wenden und zurückfahren. Diesmal ist auch beim französischen Grenzer kein Vorbeikommen: an den Wagen erinnert er sich wohl, doch nach seinem Dafürhalten war dieser nur von einer Person besetzt, und jetzt kommen sie zu zweit aus der Schweiz. Also nochmals wenden, doch einen legalen Ausweg gibt es nicht - sie bleiben in der «Falle», verbannt ins Niemandsland zwischen den Grenzposten.

Tanners «No Man's Land» kommt durchaus symbolische Bedeutung zu. In diesem Punkt ist es Tarkowskijs Niemandsland in STALKER, welches dort «Zone» genannt wird, vergleichbar - auch wenn die Metaphern der «Zone» in die Metaphysik zielen, während jene von «No Man's Land» eher auf simpler Alltags-Erfahrung beruhen.
Paul ist gewissermassen Bewohner dieses Niemandslands. Er hat es gelernt, sich darin zurechtzufinden, er kennt jeden Weg, jede Gefahr zu jeder Zeit und bemerkt jede Besonderheit: «No Man's Land» ist ihm zur «Heimat» geworden. Zwar lässt er die Autostopperin samt ihrem Gepäck im Wald zwischen den Grenzen zurück, aber er wird sie nicht sitzenlassen, sondern dafür besorgt sein, dass sie sicher ihr Ziel, die Schweiz erreicht. Das ist er sich schuldig.
Ein abgelegenes Haus, in dem sich die Disko-Bar «Des Trois Dames» befindet, welche Treffpunkt der Nachtvögel der ganzen Umgebung ist, bildet die Operationsbasis von Pauls Unternehmung; Madeleine, Pauls Freundin und Patronne der Disko-Bar, Mali, eine Grenzgängerin, die aus Algerien stammt, in Frankreich wohnt und in der Schweiz arbeitet, sowie Lucie, die in der Schweiz drüben eine Kneipe betreibt, diese drei Damen bilden Pauls Team, welches durch die Autostopperin zu einem unvorhergesehenen Einsatz kommt. Vorher wurden planmässig Schmuckstücke über die Grenze verschoben; später werden es Asiaten ohne Papiere, schmutzige Gelder und schliesslich Goldbarren sein.
Die Gegend bietet kaum ein Auskommen. Da neigen die Menschen schon dazu, sich mal was auf nicht ganz legalem Weg hinzuzuverdienen. Wer kann, geht weg, wer steckengeblieben ist, träumt davon wegzugehen - aber je grösser diese Träume sind, desto grösser der Kapitalbedarf zu ihrer Realisierung. Pauls Vater hat sich eine schöne Garage aufgebaut, aber dann gab's immer weniger Arbeit in der Gegend. Warum sollte er da, statt Autos zu reparieren, nicht auch mal gestohlene Wagen preparieren, da es doch ums Überleben ging.
Alain Tanners Helden haben sich noch nie durch übertriebene Autoritätsgläubigkeit oder durch blinde Gesetzestreue ausgezeichnet. Sie biegen sich die papierenen Verordnungen der Obrigkeit schon mal nach den älteren und tiefer verwurzelten Gesetzen des Lebens zurecht. Und dies nicht etwa weil Tanners Figuren leichtfertige oder gar verworfene Charaktere wären, sondern im Gegenteil gerade weil sie hohe Moral- und Wertvorstellungen haben.
Nach den ersten Sequenzen legt Tanner keinen grossen Wert mehr darauf, dem Zuschauer deutlich zu machen, in welcher Szenerie sich die Handlung gerade abspielt. Hüben, oder drüben, oder dazwischen. Die Grenzen werden unscharf. Das Niemandsland weitet sich aus, überschreitet die Grenzen - auch die materiell/geistigen, seelischen.

»No Man's Land» ist in NO MAN'S LAND auch eine Metapher für die Befindlichkeit der Figuren. Keine feste Arbeit, keine festen Beziehungen, keine echte Verwurzelung, nur die Sehnsucht danach - und unrealisierte Träume. Man kann sich zwar mit dem Niemandsland arrangieren, sich darin zurechtfinden, notgedrungen darin überleben, aber letztlich kann das Niemandsland keine Heimat sein, mit der man sich abfindet.
Für Paul, der seine Grenzgänge auf die Spitze treibt, endet die Sache denn auch tödlich. Madeleine, Mali, Lucie «verlieren» sich in Raum und Zeit. Übrig bleibt Jean, der ein graues Huhn betrachtet, welches für ihn blind und taub bleibt, wie es die Parole beschrieb, mit der er aushilfsweise zu den Niemandsländern stiess, um dann mitzutun - bis zum bitteren Ende.

Walt R.Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:

NO MAN'S LAND von Alain Tanner

Drehbuch: Alain Tanner; Kamera: Bernard Zitzermann; Kamera-Assistenz: Sophie Charrière; Ton: Jean-Paul Mugel; Montage: Laurent Uhler; Ausstattung: Alain Nicolet; Kostüme: Agnès Guhl; Script: Madeleine Fonjallaz; Chefbeleuchter: Benjamin Lehmann; Bühne: Hans Meyer; Musik: Terry Riley; Kompositionen: Waziz Diop, Myriam Mézières, Simon Ben Dahan; Mischung: Dominique Hennequin; Musikmischung: Jean Ristori.

Darsteller (Rollen): Hugues Quester (Paul), Myriam Mézières (Madeleine), Jean-Philippe Ecoffey (Jean), Betty Berr (Mali), Marie-Luce Felber (Lucie), Maria Cabral (Autostopperin), André Steiger, Jacques Michel (franz. Polizisten), Teco Celio (Spitzel), Jean-Pierre Malo (Bankier), Jean-Marc Henchoz (franz. Zöllner), Marcel Nagel, Roger Jendly (schweiz. Zöllner), Maurice Aufair, Adrien Nicati, Jacqueline Burnand und Michèle Gleizer.

Produktion: Filmograph, Genf und MK 2 Productions, Paris, mit WDR, Channel Four, TV Suisse Romande und Films A 2; Produzenten: Alain Tanner, Marin Karmitz; Ausführender Produzent: Jean-Louis Porchet; Produktionsleitung: Gérard Ruey. Schweiz 1985. Verleih: Monopol Pathé Films

Paul

Die Zeit ist böse. Immer noch.

Musst ein wenig näher rücken
musst mich schon noch fester drücken
morgen da sind wir tot.

Haben nicht soviel Zeit zum Lügen
sollten uns schon heute noch kriegen
weil - morgen da sind wir tot.

Mei, das wird eine Nacht werden heute
die Welt wird brennen und die Leute
lassen sich nicht los.

Na, wir haben keine Zeit zum Lügen
wer heute fällt wird ewig fliegen
morgen da sind wir tot.

Können soviel Spass noch haben
Hauptsache ist wir rücken zusammen
morgen da sind wir tot.

Auch wenn sie schon die Messer wetzen
lassen uns nicht herunterschwatzen
morgen da sind wir tot.

Mei, das wird eine Nacht werden ...

So eine Stunde kann ewig währen
wenn wir immer mehr werden
morgen da sind wir tot.

So soll es immer gewesen sein
Halt mich fest und lass mich frei
morgen da sind wir tot.

Mei, das wird eine Nacht werden ...

Konstantin Wecker
(Titellied MARTHA DUBRONSKI)

MARTHA DUBRONSKI von Beat Kuert

Drehbuch: Beat Kuert, nach dem Roman «Fasnacht» von Ingrid Puganigg; Kamera: Hansueli Schenkel, Bernhard Lehner; Beleuchtung: Marie-Louise Bless, Verena Moser; Ausstattung: Uschi Stähli; Maske: Giacomo Peier; Kostüme: Marion Steiner; Schnitt: Beat Kuert; Ton: Markus Fischer; Musik: Konstantin Wecker.
Darsteller (Rollen): Ingrid Puganigg (Martha Dubronski), Peter Wyssbrod (Dubronski, ihr Mann), Barbara Freier (Pia, die Malerin), Konstantin Wecker (der Fleischhauer), Jörg Reichlin (Clemens), Barbara Melzl (Marion), Frank Niemöller (Peter), Nesa Gschwend (Monika), Luciano Simioni (Christian) und Rüdiger Vogler (Schelling).
Produktion: Gruppe Ansia; Kuert-Riesen; Produktions- und Aufnahmeleitung: Andres Pfäffli. Gedreht auf Kodak ECN 7291, Blow-up 35mm; Labor: Schwarz Filmtechnik GmbH. Schweiz 1984. CH-Verleih: Odyssee Film, Zürich.

»Dubronski, wir haben uns geirrt. Ein Krüppel ist ein Krüppel, und zwei Krüppel sind zwei Krüppel.» Schon bald nach Weckers Titellied sagt Martha das. Da wird schnell klar, dass Beat Kuert mit seinem neuen Film MARTHA DUBRONSKI nicht auf den modischen Wellen reitet. Bei Kuert ist weder neue Witzigkeit noch nouveau chic angesagt. Da tummeln sich nicht schöne Leute an der Neon-Bar. Da kämpfen sich zwei Krüppel durchs karge Leben, zerfleischen sich gegenseitig in ihrer Liebesbeziehung. Zu lachen gibt's wenig.

Dass er mit seinem neuen Film nicht im Trend der Zeit liegt, bekam Kuert zu spüren. Ins Wettbewerbsprogramm des letzten Locarneser Filmfestivals wurde die Uraufführung von MARTHA DUBRONSKI nicht aufgenommen. «Schrecklich» fanden die Programmverantwortlichen den Film. (Schrecklich fand ich dann allerdings einen grossen Teil der Wettbewerbs-Streifen!) Und im FIPRESCI-Programm in Locarno lief der Film dann parallel zu Hitchcocks REAR WINDOW, die Wiederholung am Sonntagabend, als die meisten Festivalbesucher längst ihre Koffer gepackt hatten. Entsprechend mager war das Echo.
Und dann wurde es noch stiller um MARTHA DUBRONSKI. Im Kinoprogramm suchte man diesen Titel vergeblich. An den diesjährigen Solothurner Filmtagen dann, fast ein halbes Jahr nach der Premiere, wurde Kuerts neuer Film endlich zur Kenntnis genommen. Und jetzt kommt er doch noch ins Kino. Endlich.
»Ich bin nach zwanzig Minuten rausgegangen. So depressive Filme halte ich einfach nicht mehr aus», sagte mir einer, der sich Filmkritiker nennt. (Nur nebenbei: MARTHA DUBRONSKI ist wieder einmal so ein Beispiel, bei dem ich mich frage, wie ernst gewisse Filmkritiker eigentlich ihre Arbeit nehmen. Etwa jene gestandene Kritikerin, die mit der Behauptung, Kuert arbeite mit sehr langen Einstellungen, denen die Schauspieler allerdings nicht gewachsen seien, voll daneben langte. Die durchschnittliche Einstellungs-Dauer liegt nämlich bei ganzen acht Sekunden. Oder gilt das etwa im Videoclip-Zeitalter bereits als zu lang?) Ich habe mit etlichen Leuten über MARTHA DUBRONSKI diskutiert. Manchen gefiel der Film nicht. Doch keiner konnte mir sagen, was daran denn nicht gut sein soll. Er sei «so depressiv», war alles. Als ob die Zeit, in der wir leben, pausenlos Anlass zu verschärfter Fröhlichkeit böte! Warum begnügen sich so viele - auch professionelle - Kinogänger mit ein paar flotten Witzen, mit lockerflockiger Schonkost von mässiger Relevanz, mit gepflegt in Szene gesetzter Langeweile gar? Wohin nur ist die Bereitschaft entschwunden, sich wenigstens ab und zu auch ein bisschen mit dem Ernst des Lebens auseinanderzusetzen? Denn, um mit einem früheren Kuert-Filmtitel zu reden: Die Zeit ist böse. Immer noch.

Und MARTHA DUBRONSKI ist ein böser Film. Ein starker Film. Beat Kuerts bester Film.

»Sie hätten diesen Dubronski nicht heiraten sollen. Noch dazu eine Missgeburt», sagt die Frau des Fleischhauers.

... wo geteilte Einsamkeit nicht halbe Einsamkeit ist: Die einen werden

«Weil du nicht redetest, habe ich dich geheiratet», sagt Dubronski. Einen Vornamen hat er nicht. So sind sie eben ein Paar: die schmale Martha mit den grossen Augen im entstellten Gesicht, «ihr Gesicht ist ein Fetzen Haut», und Dubronski, die «Missgeburt», bucklig und ein Bein nachziehend, etwas herrisch, stolz. Sie hängen aneinander. Und sie flüchten voreinander. Sie versuchen, sich gegenseitig zu entkommen. Und suchen sich dann wieder, irren durch die winterliche Kälte.
Nein, ein «Behindertenfilm» ist MARTHA DUBRONSKI nicht. Eher schon ein Psychodrama, in dem die Versehrungen der Hauptfiguren Verkleidungen gleich dazu dienen, exemplarisch zu zeigen woran viele Menschen heute leiden, woran die Gesellschaft krankt. Ein Film über die Schwierigkeit (oder gar die Unmöglichkeit?) zu lieben in dieser bösen Zeit. Ein Film über Einsamkeit auch, wo geteilte Einsamkeit nicht halbe Einsamkeit ist. Eine Frau sagt zu Dubronski: «Die einen werden über ihren Tod hinaus geliebt, die anderen nicht einmal im Leben.» Der Film ist letzteren gewidmet.

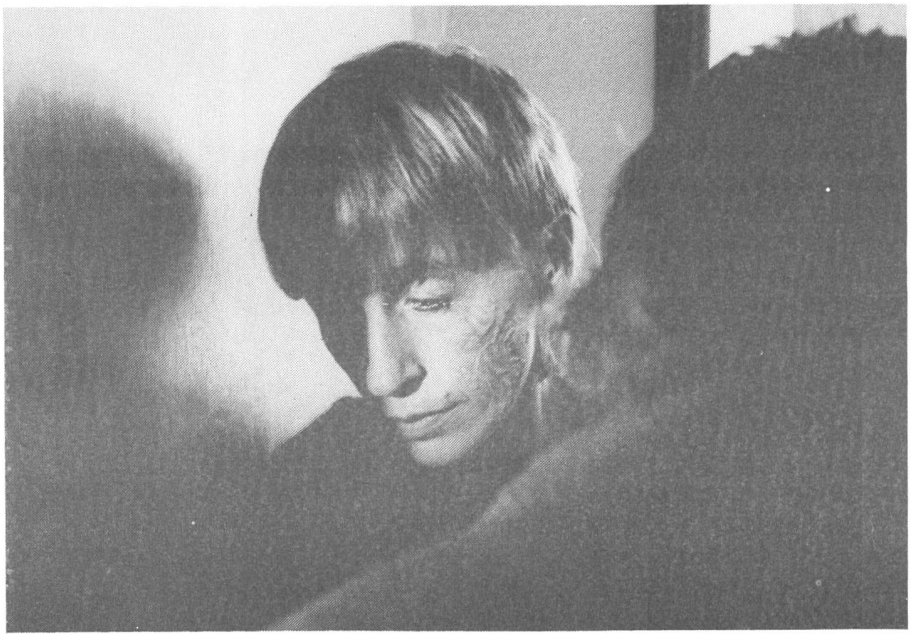
Die Geschichte, die Kuert erzählt, basiert auf dem Roman «Fasnacht» der Vorarlbergerin Ingrid Puganigg, die selber die Titelrolle spielt. Eine eigentliche Literaturverfilmung ist das aber nicht: Kuert hat aus dem Stoff des Romans eine neue Geschichte gemacht, eine Filmgeschichte. Und die erzählt von ein paar Tagen im tristen Leben der beiden Krüppel. Martha (von Ingrid Puganigg als zerbrechliche und gleichzeitig starke Frau dargestellt) muss ins Spital. Dubronski (der Mime Peter Wyssbrod spielt ihn eindrücklich und eindringlich) lernt eine andere Frau kennen: Pia, eine Künstlerin, die ihn malen will, die ihm sagt: «Ihre einzige Hoffnung ist doch, Mensch zu sein.» Aber die Hoffnung ist klein.
Martha kommt aus dem Spital. Es ist Fasnacht. Sie lernt einen anderen Mann kennen, Schelling, der sich für «Massenereignisse» interessiert. «Warum nehmen sie mich dann zu sich nach Hause und suchen nach Dubronski?» fragt Martha, «Dubronski und ich sind ausgeschlossen von Massenereignissen.» Und Martha trifft junge Leute in einer Wohngemeinschaft. Ja und dann ist da noch der Fleischhauer (eine schöne Rolle für den Musiker Konstantin Wecker), Marthas Jugendfreund, der noch immer mit ihr schlafen möchte. Einmal sagt Martha: «Wenn uns die Leute sehen, regt sich in ihnen Mitleid. Wenn sich in ihnen Mitleid regt, schenken sie uns einen Ort zum Bleiben. Wenn sie uns einen Ort zum Bleiben schenken, wollen sie, dass wir wie sie werden. Dann ist das Märchen aus.» Dubronski und Martha sind Aussenseiter, Ausgestossene.

Kuert braucht keine grossen Worte für diese Geschichte. Die winterlich trübe Bodenseelandschaft, die Menschen, die stumm aneinander vorübergehen, die eindrücklichen Bilder (Kamera: Hansruedi Schenkel und Bernhard Lehner), die Hoffnungslosigkeit, Beziehungslosigkeit, ja sogar kaputte Seelen sichtbar, spürbar machen, sagen mehr als die kargen Dialoge. Und ebenso die Musik von Konstantin Wecker, die mal zarttraurig leise ist, plötzlich aufbraust, dann wieder resigniert abstirbt. Da entsteht eine Stimmung, die unter die Haut geht.
Doch es gibt durchaus auch Szenen, die inmitten dieser tristen Welt ein kurzes, befreiendes Lachen ermöglichen. Dann etwa, wenn ein Kellner (»big city guy» Max Ramp) Pia an die Wäsche will und «eins» in die Eier kassiert. Oder wenn Fleischhauer Wecker mitten in der Nacht bei Martha auftaucht und behauptet, er habe seine Frau erschlagen: «Sie fiel um wie ein Pferd.» Und am andern Tag steht sie wieder hinter dem Ladentisch.
Beat Kuert kommt mit diesem Film dem Publikum mehr entgegen als in seinen früheren Werken. Er erzählt gradliniger als auch schon eine Geschichte mit Anfang und Ende, kinogerechter. Doch inhaltliche Konzessionen macht er nicht. Er bleibt sich selber treu. Und so konsequent er in seinem gesamten Schaffen ist, in dem es immer wieder um das Leiden von Menschen an der Gefühlskälte unserer Zeit geht, so konsequent zieht er auch diese Geschichte durch. Er lässt den Zuschauer am Schluss nicht erleichtert aufatmen, indem er ihm einen billigen Hoffnungsschimmer serviert. Denn so einfach ist das nicht bei Dubronski und Martha, die menschliche Beziehungen meist als Leid erfahren mussten. Doch Martha ist stärker geworden, wenn sie am Schluss weggeht:
Dubronski: «Was werden die Leute sagen?»
Martha: «Wir sind auch die Leute, in uns sind viele Menschen.»
Dubronski: «Du weisst, wie ich es meine.»
Martha: «Nein Dubronski, ich weiss nicht, wie du es meinst.»

Hanspeter Eggenberger

über ihren Tod hinaus geliebt,

die andern nicht mal im Leben.



LE MYSTERE PICASSO
von Henri-Georges Clouzot

Kamera: Claude Renoir; Musik: Georges Auric; Schnitt: Henri-Georges Clouzot. Mitwirkende: Pablo Picasso. Produktion: Filmsonor. Frankreich 1956, 35mm, farbig, 78 min. CH-Verleih: Film Cooperative, Zürich.

Filme über Künstler gibt es viele. Was mich an ihnen immer so ärgert, ist ihre belehrende Art, ihr geschwätziger Versuch, etwas zu vermitteln, was im Medium des Künstlers ja bereits vollkommenen Ausdruck gefunden haben sollte. Erschwerend kommt hinzu, dass diese Filme kaum je die Sinnlichkeit und die Spannung etwa eines Knäckebrots erreichen.

Ganz anders LE MYSTERE PICASSO von Henri-Georges Clouzot. Ein Glück, dass uns der Picasso-Boom, der mit der Ausstellung im Berner Kunstmuseum einen momentanen Höhepunkt erreicht hat, dieses 1955 gedrehte und 1956 mit dem Spezialpreis der Jury von Cannes ausgezeichnete Werk wieder in die Kinos bringt. Denn Picasso ist nicht nur ein genialer Maler, LE MYSTERE PICASSO ist auch ein genialer Film.

Clouzot vertraute auf das künstlerische Schaffen Picassos, auf das Spektakuläre des schöpferischen Akts. Anders als bei einem Schriftsteller oder Komponisten ist es möglich, diesen bei einem Maler optisch - also über eine Kamera - einzufangen. Clouzots Kameramann Claude Renoir schaut nun aber Picasso nicht einfach über die Schulter. Dank dem Gebrauch von dünnem Papier und Tusche, welche sofort durch dieses Papier sickert, können die entstehenden Bilder von der Rückseite her (also spiegelverkehrt) gefilmt werden. Die Kinoleinwand wird so zur Leinwand des Malers, und wie durch Zauberhand füllt sie sich in atemlosem Tempo. Wir sehen, begleitet nur vom Pinselgeräusch, einen «Picasso» entstehen. Spielerisch und leicht scheint das zu gehen. Picasso hat offensichtlich das ganze Bild schon im Kopf. Er skizziert, verteilt, spielt mit Linien und Formen. Der Pinsel hüpft, ist überall gleichzeitig, verliert sich nicht in Details. Diese werden nur grosszügig, aber um so präziser angedeutet. Plötzlich scheinen das Bild auf der Leinwand und dasjenige im Kopf des Künstlers nicht mehr übereinzustimmen. Der Prozess, der schöpferische Akt ist in vollem Gang. Was doch gerade so gefiel, wird radikal übermalt. Akzente werden verschoben, Gewichte neu verteilt. Fragen tauchen auf, hervorgerufen durch das erstmalige Erleben des zeitlichen Kontinuums beim Werden eines Bildes: Wieviele Picassos stecken denn nun in einem Picasso? Ist die letzte Fassung wirklich die beste? Warum erscheint ihm das Bild gerade jetzt vollendet? Doch die Zeit ist kurz. Nur wenige Sekunden lässt uns Clouzot das fertige Werk betrachten. Durch eine wandernde Diagonale wird es wie von einem Zeichenblock abgerissen: darunter wartet schon ein neues weisses Blatt.

Dieser Vorgang wiederholt sich zwölfmal, immer von neuem ungemein spannend. Vom zweiten Bild an verwendet Picasso neben der schwarzen auch farbige Tusche. Um diese Farben nicht mehrmals mischen zu müssen, verteilt er sie in einem Arbeitsgang pro Farbe über die ganze Leinwand. Erst wenn das Bild fertig ist, klären sich die Funktionen all dieser Tupfer, Striche und Flächen, merken wir, dass aus dem blauen Streifen plötzlich eine Frisur geworden ist.

Mit dem zweiten Bild ändert sich auch die Tonspur. Nicht mehr die natürlichen Pinselgeräusche begleiten die Entstehung der Werke, sondern Musik - pro Bild eine Komposition von Georges Auric.

Dreizehnmal also das gleiche formale Vorgehen. Das ist kühn. Doch gerade wegen dieser Einfachheit behält der Film seine Spannung. Der Zuschauer wird nicht abgelenkt, weder durch einen belehrenden Kommentar noch durch einen pittoresken Schwenk auf Künstler und Atelier, er kann sich ganz der Faszination der gerade entstandenen Formen hingeben. Denn diese Formen und ihre Veränderungen sind die Handlung des Films. Hier passiert nichts anderes als der zeitliche Ablauf von Malerei.

Nur zweimal während den 78 Minuten durchbricht Clouzot dieses formale Gerüst. Einmal, um dem Zuschauer die «Zauberhand» zu erklären. In schwarz/weiss sehen wir einen dunklen Raum, eher einem Weinkeller als einem Atelier ähnlich (tatsächlich ein Studio in Nizza), darin Picasso, auf dessen nacktem Oberkörper das Licht reflektiert, vor ihm der Rahmen mit dem eingespannten Papier und direkt hinter diesem Papier die Kamera. So einfach wird das gemacht. Der zweite Unterbruch wird erzwungen durch das nahende Ende einer Filmspule. Krimispezialist Clouzot (vor LE MYSTERE PICASSO drehte er LES DIABOLIQUES, nachher LES ESPIONS) nützt die Situation sofort aus, gibt Picasso bekannt, wie lange er noch Zeit habe, und schneidet von da an raffiniert das sich vervollständigende Bild dem laufenden Zählwerk der Kamera gegenüber.

Nach dem 13. Bild verlangt Picasso eine grössere Leinwand - und prompt spreizt sich das Kinobild. Im Breitwandformat können jetzt Werke grösserer Dimensionen entstehen. Weil Picasso jetzt aber mit deckendem Öl malt und auch zur Technik der Collage greift, lassen sich die Bilder nicht mehr mit der transparenten Leinwand einfangen. Der Maler muss seine Tätigkeit von Zeit zu Zeit unterbrechen, damit die Kamera das Fortschreiten der Arbeit registrieren kann. Die Zeit der Entstehung eines Bildes im Film entspricht jetzt - offensichtlicher als bisher - keineswegs mehr der tatsächlich benötigten. Die durch diese Zeitraffung provozierten ruckartigen Veränderungen der Bilder verdeutlichen noch, wie häufig Picasso während der Arbeit an einem Werk korrigiert, verwirft, verändert, Variationen studiert, ausprobiert.

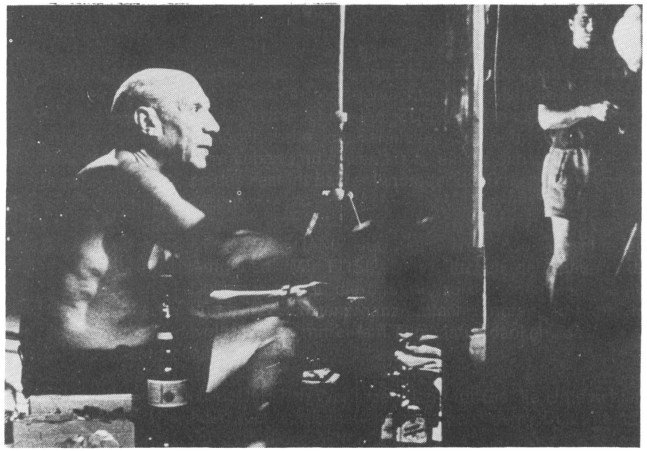
Dem letzten Gemälde, das Picasso im Film malt, geht ein riesiger Kampf auf der Leinwand voraus. Die Idee will sich einfach in keine Form pressen lassen. Picasso beginnt zu kommentieren, meint, es sei sehr schlecht und er zerreisse alles. Dann nimmt er eine neue Leinwand und malt das Bild in ganz kurzer Zeit - in einer viel weniger engen, eben abstrakten Form. Niemand wird nach dem Betrachten dieses Films noch sagen können, abstrakte Kunst habe (jedenfalls bei Picasso!) etwas mit Zufall zu tun.

Jedes Bild beweist uns die Genialität Picassos, lässt uns Zeuge werden, wie aus nichts Kunst entsteht. Doch es ist nicht nur Picassos Werk, das diesen Film so sehenswert macht, einen ebensogrossen Beitrag leistet Clouzot. Erstens musste er eine Drehatmosphäre schaffen, in der sich der Künsteler - der sich bis dahin stets geweigert hatte, grössere Zeitabschnitte für die Herstellung eines Films zu opfern - frei genug fühlte, vor der Kamera zu arbeiten. Dann ist die Kombination von schwarz/weiss und Farbfilm (nur die Farben der Bilder erscheinen farbig) ebenso bewunderungswürdig wie die wechselnde Behandlung des Tons (Geräusch des Pinsels, Picassos «Kommentar», Aurics Musik). Auch die Zeitraffung bei jenen Bildern, deren Entstehungsdauer Stunden oder Tage betragen haben mag, ist äusserst glücklich gewählt. Und wenn ansonsten die rein filmische Leistung kaum auffällt, sich diskret in den Dienst des Gezeigten stellt, dann ist das ein besonderes Kompliment.

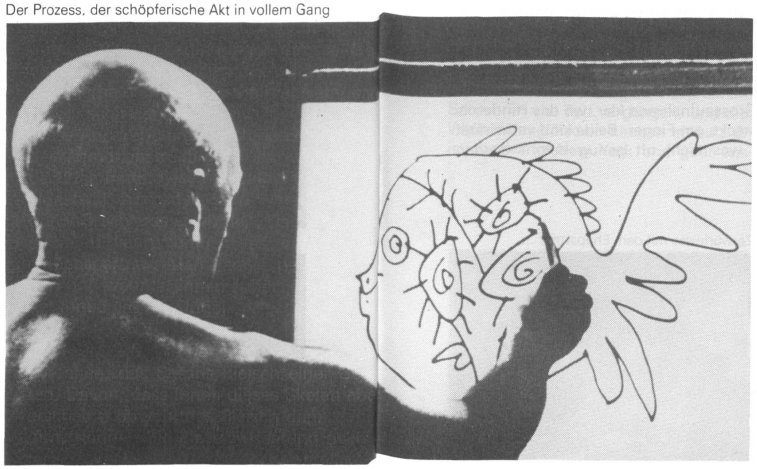
Das Genie Picasso wird in diesem Film trotz des gewährten Blicks «hinter die Kulissen» in keiner Weise entmystifiziert, es gewinnt im Gegenteil noch eine Dimension hinzu. Vielleicht macht dies das Genie aus.

Alex Oberholzer

Aufbau im Studio: Picasso, Leinwand, Kamera



Der Prozess, der schöpferische Akt in vollem Gang



Pablo Picasso und Henri-Georges Clouzot

Meryl Streep als Molly Gilmore

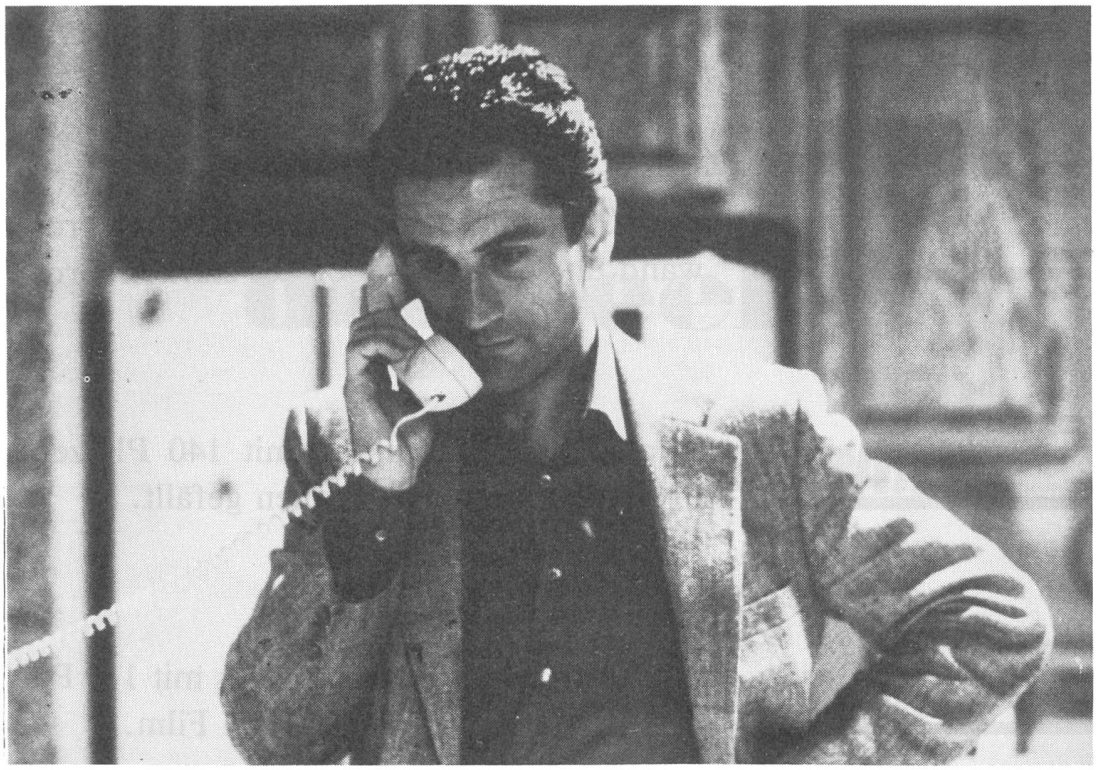
FALLING IN LOVE

Drehbuch: Michael Cristofer; Kamera: Peter Suschitzky; Kamera Operateur: Tom Priestley; Production Designer: Santo Loquasto; Schnitt: Michael Kahn; Kostüme: Richard Bruno; Set Decorator: Steven Jordan; Set Dresser: David Weinman; Art Director: Speed Hopkins; Musik: Dave Grusin.
Darsteller (Rollen): Robert De Niro (Frank Raftis), Meryl Streep (Molly Gilmore), Harvey Keitel (Ed Lasky), Jane Kaczmarek (Ann Raftis), George Martin (John Trainer), David Clennon (Brian Gilmore), Dianne Wiest (Isabelle), Victor Argo (Victor Rawlins), Wiley Earl (Mike Raftis), Jesse Bradford (Joe Raftis), Chevi Colton, Richard Giza, Frances Conroy u.a.
Produktion: Paramount Pictures; Produzent: Marvin Worth; Production Manager: Robert F. Colesberry. USA 1984, Panavision, Technicolor. Gefilmt on location in New York und New Jersey. Verleih: UIP

Erinnern Sie sich an die grünen Technicoloraugen, mit denen Vivian Leigh vier Stunden lang Clark Gable lockte? Oder wie Greta Garbo in John Gilberts Armen zu purer Sehnsucht zerfloss? Ja? Dann vergessen Sie's. Das amerikanische Kino ist nicht mehr «bigger than Life». Es versucht sich alltäglich zu geben. Das «Filmtraumpaar des Jahres» beginnt seine Liebeskür im Vorortszug. *Er* (Robert De Niro) ist Bauingenieur. *Sie* (Meryl Streep) ist - als emanzipierte Variante zu den Gobelin stickenden Filmprinzesschen früherer Zeiten - Grafikerin. Sie haben sich ein paar Wochen zuvor schon in einer Buchhandlung getroffen. Allerdings nur, um im Weihnachtsgetümmel die für ihre Ehegatten vorgesehenen Geschenke zu vertauschen. Nachdem sie nun auf der Treppe des New Yorker Bahnhofs geklärt haben, warum *seine* Ehefrau ein Segelbuch unter dem Christbaum fand und *ihr* Ehemann einen Gartenbauband, trennen sie sich wieder. Aber nicht für lange: Das Drehbuch, phantasievoll wie ein Ordner voll alter Rechnungen, lässt sie immer wieder zufällig zusammentreffen, bis sie schliesslich das tun, was uns der Titel schon offenbart. Sie verlieben sich. Doch als sich das Paar nach vielen Apéro-Treffs endlich umarmt und aufs Bett sinken will, machen uns viele Grossaufnahmen klar, wo das Hindernis steckt: am Finger. Beide sind verheiratet - was nicht oft genug betont werden

Zufällige Begegnungen ...

Zerwürfnisse mit dem Ehepartner ...



Robert de Niro als Frank Raftis

von Ulu Grosbard

kann, da diese Tatsache die Grundlage für die Handlung bildet. Nun kann *sie* über den Schatten, den so ein Trauschein wirft, nicht springen, und beide ziehen unverrichteter Dinge wieder ab. Um den kathartischen Charakter dieses Moments zu betonen, stirbt *ihr* Vater just in dem Moment, als *sie* nach den verbotenen Früchten greifen wollte.

Und bald einmal erfährt *seine* Frau von *ihr* und *ihr* Mann von *ihm*. Das ist für alle einer zuviel. Der Mann vom Bau und die Grafikerin sehen keine Zukunft. *Er* geht nach Houston, wo es noch Hochhäuser zu bauen gibt. Nach einem Schnitt ist viel Zeit vergangen, und die Weihnachtsglöcklein klingen erneut. *Er* ist wieder in New York und geht aus Nostalgie in die Buchhandlung Rizzoli, wo ein Segel- und ein Gartenbuch zwei Leben veränderte. Guck an: auch *sie* wurde vom Schicksal nochmals zwischen die Bücher getrieben und lebt - wie *er* - inzwischen vom Ehepartner geschieden. Und dann kriegen sie sich - oder auch nicht. Ich hab's vergessen. Und zu vergessen ist bei FALLING IN LOVE allemal ein gnädiger Akt.

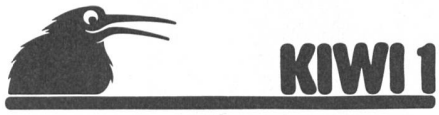
Bemerkenswert am Film ist nur, was er bloss unabsichtlich zeigt. Etwa wie die sonst hervorragende Meryl Streep unter Ulu Grosbards tödlich konventioneller Regie schauspielerisch abrutscht. Ihre Taktik, im Spiel natürlich zu wirken, indem sie «ganz menschlich» ab und zu ein Wort wiederholt oder stammelt, wird zur losen Masche, und der ohnehin schon geistlose Dialog löst sich vollends zum «Y'know-well-well» Gebbrabel auf. (Robert de Niro gleitet dagegen mit der ihm eigenen Souveränität durchs Mittelmass.) Oder wie amerikanischer Puritanismus auf der Leinwand glitscht, von aufgeklärt scheinenden Protagonisten als Moralmassstab suggeriert. Im lieblich daherkommenden Liebesfilmchen verbirgt sich reaktionärer Saubermannsgeist. Die moral majority lässt grüssen.

Wem FALLING IN LOVE gefällt, dem rate ich, statt Auto mal ein bisschen Tram zu fahren oder den Vorortszug zu benützen. Vielleicht klappt's.

Rudolf Jula

zärtliches Beisammensein ...

TOTALES FREIZEITVERGNÜGEN



Das 400plätzige Kino mit Winterthurs grösster Leinwand und dem Angebot des starken Grossfilms.

Winterthurs Traumkino mit 140 Plätzen und der Programmation, die Frauen gefällt.

Ein Kinosaal im Untergeschoss mit 110 Plätzen und der Ambiance für den starken Film.

Ein Kinosaal im Untergeschoss mit 65 Plätzen.

Ein intimer Kinoraum mit nur 40 Plätzen für den wertvollen Studiofilm.

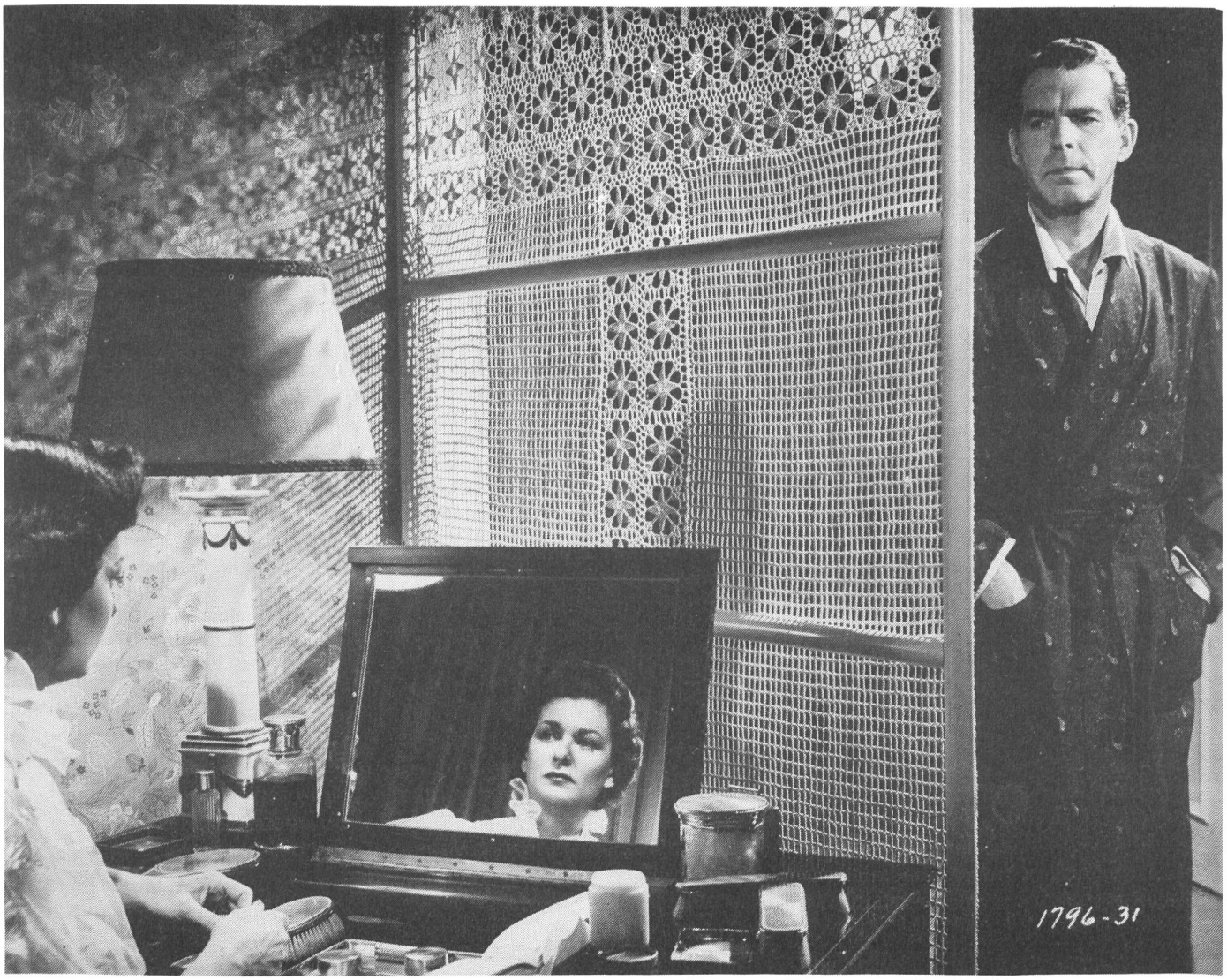
Ein Kinosaal, der dank Kleinbühne und Discothek auch für kinofremde Unterhaltung verwendet wird (80—100 Personen).

Modernste Spielautomaten, Billardtische und Geschicklichkeitsspiele.

Zum Zämehöckle nach em Kino mit emene gluschtige Agebot.

Spiegelbilder der Seele

Zum Werk von Douglas Sirk



Barbara Stanwyck und Fred Mac Murray in THERE'S ALWAYS TOMORROW

»Ich bin von Titeln immer sehr fasziniert gewesen. Ein Titel kann ein Licht oder einen Schatten über einen ganzen Film werfen», sagt Douglas Sirk. [1])
ALL I DESIRE, MAGNIFICENT OBSESSION, ALL THAT HEAVEN ALLOWS, WRITTEN ON THE WIND, THE TARNISHED ANGELS oder IMITATION OF LIFE sind einige der Titel seiner Filme. Sie gehen so weich und verheissungsvoll über die Lippen wie auch die Namen Laverne und Marylee - Dorothy Malone in THE TARNISHED ANGELS und WRITTEN ON THE WIND. Mehr als andere Filmtitel sind sie ein Versprechen. Es sind Titel, die stimulieren, wie das knisternd-bunte Papier um ein Bonbon. Sie stehen für Filme von grossen Träumen und grossen Niederlagen, Filme von grosser Liebe und ihrer Unmöglichkeit, Filme über den amerikanischen Traum und sein Scheitern - erzählt von einem Europäer. Es sind Filme, die so sinnlich sind wie schon ihre Titel.

Beginn in Deutschland

Der, der sie machte, ist so alt wie unser Jahrhundert; geboren in Hamburg als Sohn eines dänischen Zeitungsmannes, studierte er Jura, Philosophie und Kunstgeschichte (bei Erwin Panowsky). Er besuchte Einsteins Vorlesungen zur Relativitätstheorie, er malte, er arbeitete für eine Zeitung, er übersetzte Shakespeare und interessierte sich neben dem englischen Dramatiker besonders für die griechischen Tragödien. Fassbinder wird über dessen Filme sagen, dass in Deutschland Menschen mit einem diesem Regisseur vergleichbaren Bildungsniveau über sie nur lächeln würden. [2])
1921 wird er Dramaturg am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, mit 22 Jahren inszeniert er sein erstes Stück. Das Theater nennt er seine grosse Liebe: «Wo sonst konnte ich mit Texten wie denen von Shakespeare umgehen, oder von Calderon?» [3]) Eigentlich hat er viel mehr Theater gemacht als Filme, mindestens 116 Inszenierungen. Doch seinen Filmen wird man den Theater-Regisseur nicht anmerken; er wusste um die unterschiedlichen Anforderungen und Mechanismen.
In den dreissiger Jahren .dann erschwerte der Nationalsozialismus seine Theaterarbeit (er war mittlerweile Theater-Direktor in Leipzig). Er musste sich nach Perspektiven umsehen. Und er dachte an Amerika, das Land der Filme, die er als Kind mit seiner Oma gesehen hatte, Filme, von denen er sagt, dass sie einfach beeindruckten, egal ob sie gut oder schlecht waren. Mit Theater lies sich in Amerika nicht viel machen, und in Deutschland war die UFA in den ersten Jahren noch relativ frei - so wechselte er das Medium. «Ich war in dem Sinn nie ein deutscher Filmregisseur, dass ich in Deutschland Filmkarriere machen wollte (...) Das waren für mich nur Lernstücke», sagt Sirk heute über seine deutsche Filmzeit. [4]) Ein bisschen mag sich hinter dieser Version die Enttäuschung über die wenig herzliche Aufnahme der Nazi-Emigranten nach dem Krieg verbergen; in den fünfziger Jahren hatte er versucht zurückzukehren, liess sich dann aber in der Schweiz nieder.
Seine letzten Filme in Deutschland, LA HABANERA und ZU NEUEN UFERN machten Zarah Leander zum Star. Sirk verstand sich darauf, Schauspieler zu entdecken und aufzubauen; viele begannen ihre Karriere bei ihm: George Sanders, Linda Darnell, Rock Hudson ...

Karriere in Amerika

1938 verlässt er Deutschland, nach einigen Zwischenstationen bringt ihn das letzte Schiff von Holland nach Amerika - aus Detlef Sierck wird Douglas Sirk. In den ersten Jahren unterhält er mit seiner Frau eine Farm und arbeitet als Writer für Warner Bros. und Columbia-Pictures. Ab 1942 kann er in den Staaten Filme inszenieren, zunächst unabhängige Produktionen mit grösstmöglichen Freiheiten: HITLER'S MADMAN, SUMMERSTORM, A SCANDAL IN PARIS, LURED, THE FIRST LEGION. Die ersten dieser amerikanischen Filme spielen fast ausschliesslich in europäischem Milieu, aus einer gewissen Scheu vor der Schilderung amerikanischer Zustände, wie er sagt. Doch die Zeit auf seiner Farm brachte Sirk dem amerikanischen Leben nahe, vermittelte ihm «eine genaue Kenntnis dieser kleinstädtischen amerikanischen Gesellschaft. Ein ständiger intimer Verkehr mit ihren Repräsentanten, ein Vertrautwerden mit ihren Vorurteilen, ihrem Familienleben, ihren Hoffnungen, ihren Nostalgien». Und vor allem: «Es war etwas, das wenige der von Europa Kommenden je gekannt haben oder der Mühe für wert hielten.» [5])
In seinen späten Fimen wird er diese Kenntnis komprimiert ins Bild setzen, wird sich ausweisen als einer, der Amerika kennt, wie es nur einer kennen kann, der nicht dort aufgewachsen ist und es aus dieser Perspektive kritisiert, ohne vorgehaltenen Zeigefinger, «wie einer, der die Menschen liebt und sie nicht hasst, wie wir», wie Fassbinder sagen wird. [6])
1950 wechselt Sirk zu Universal, wo die Freiheiten etwas grösser sind als bei andern Major Companies. Und da setzt er mit ALL I DESIRE den eigentlichen Anfang zu einer Serie, die das amerikanische Leben thematisiert. Es folgen ALL THAT HEAVEN ALLOWS, THERE'S ALWAYS TOMORROW, WRITTEN ON THE WIND und das Schlussstück IMITATION OF LIFE - Variationen eines Themas und ihre Steigerung, vom kleinstbürgerlichen Milieu Riverdales im ersten Film zum gehobenen Bürgertum von ALL THAT HEAVEN ALLOWS, zum Ölreichtum der Hadleys, zum Grossstadtfilm schliesslich. IMITATION OF LIFE, der Film, den er allein schon um seines Titels willen gemacht hätte, wird sein letzter. Mit einem pompösen Begräbnis verabschiedet sich Douglas Sirk von Amerika und vom Filmemachen. [7])

Grosse Gefühle ...

Wann immer von Sirk die Rede ist oder sein wird, wird die Rede von seinen Melodramen sein, deren Meister man ihn nennt. Er konnte nicht umhin, sie seinen zahlreichen Interviewern zu definieren, seine Vorstellung, die er längst in Bildern formuliert hatte, auch in Worte zu fassen: «Es sind Dramen der überschwellenden Emotionen, mit Spielstrukturen, die nicht von der Logik geformt sind, es sei denn von der des ihnen eigenen Stils und Materials - eine Welt wie eben die des antiken Theaters, beherrscht von Gewalt und Zufall - diesem vor allem! -, von Irrtum und Blindheit und von der Unmöglichkeit des Menschen, Einfluss zu nehmen auf Gestaltung und Gang seines Lebens, kurz eine irrationale und tief pessimistische Welt.» [8])
Die Unmöglichkeit des Menschen, Einfluss zu nehmen, die absolute Auswegs- und Hoffnungslosigkeit, Sirks leidenschaftliches Interesse für das Scheitern bestimmen die besten seiner Filme. Erfolg, das sagt er ausdrücklich, ist für ihn bar jeden Interesses. Ebenso wie die Happy Ends, die ihm so häufig von der amerikanisch-optimistischen Produktionsmaschinerie aufgezwungen wurden, abgesehen einmal von ihrem ironischen, also falschen Aspekt. In seinen späten Werken wurde das Gewebe schicksalhafter Verstrickungen immer dichter. Mögliches wurde mit letzter Konsequenz unmöglich. Er setzte einander ausschliessende Kontraste gegeneinander, baute unlösbare Konflikte auf. Kurowski schrieb in seinem 12. Abschnitt zum Melodram einfach nur: «Eigentlich könnte ja alles ganz anders sein.» [9]) Das ist es, was Sirk impliziert und gleichzeitig mit letzter Entschiedenheit verneint. Für seine Figuren wird es nie anders sein können: sie stehen sich selbst im Weg, und - das ist das verzweifelndste: sie wissen es selbst.

Rock Hudson, Jane Wyman in ALL THAT HEAVEN ALLOWS (unten) und MAGNIFICENT OBSESSION (oben rechts)

Douglas Sirk interessieren die Gefängnisse, die die Menschen sich selbst schaffen. Und er setzt sie in Situationen, die ihnen einen Blick durch die Gitterstäbe förmlich aufzwingen, die ihnen die Möglichkeiten eines anderen Lebens schmackhaft machen, dem zuzugehören sie letztlich keine Chance mehr haben. Sirk setzt die Konventionen gegen die Freiheit und die Sehnsüchte; die Befangenheit eines Lebens innerhalb fester Regeln von Kirche, Country-Club und gesellschaftlicher Konvention gegen die Natürlichkeit eines freudvollen Lebens, das an den tatsächlichen Bedürfnissen gemessen wird; er setzt den Verstand gegen die Liebe, das Gefühl.

Er wählte bildwirksame Extreme, die er auf die Spitze trieb, bis zum Äussersten - wenn er der fremdbestimmten Repräsentationswelt des gehobenen bürgerlichen Mittelstandes die fast naive Wald-und-Wiesen-Idylle des unabhängig selbstgenügsamen Rock Hudson gegenüberstellt. Hier die gehässige Oberflächlichkeit der Einmischung, dort die natürliche Herzlichkeit. Und dazu die Tatsache der Unnötigkeit des selbstauferlegten Regelwerkes. Man denke nur an die Flut von Vorschriften zu Beginn von ALL I DESIRE: ein Mädchen lässt sich nicht küssen auf der Strasse, eine Dame isst Honig nicht ohne Brot, und auch die progressiven Lehrmethoden sollte man besser lassen. Was *man* tut, bestimmen die andern; das *Ich* bleibt auf der Strecke. Es scheint, diese Menschen haben es verlernt, für sich selbst zu entscheiden, so sehr achten sie auf das Urteil der anderen.
Carey Scott schafft es mit Mühe, sich über die Sticheleien ihrer Bekannten (Freunde gibt es hier kaum) hinwegzusetzen. Als aber ihre Kinder mit der grausamen Härte des Egoismus, der Kindern oft eigen ist, sich in Careys Leben einmischen, das sie nur am Rande betrifft, ist es um Carey geschehen. Was sie für Liebe hält, ist für ihre Kinder jedoch nur Konvention - die die leere Hülle ist, die sie als Liebe in die Waagschale legen. Für Sirk sind die Kinder nicht die Hoffnung einer neuen Generation, sondern Instrumente der alten starren Ordnung. [10])

Manifestiert hatten sich die grossen Gefühle an den kleinen Dingen: Mit ihrer neuen Liebe entfernt Carey die Trophäen und Staubfänger vom Kamin, die sie sprichwörtlich nach ägyptischem Vorbild lebendig mit ihrem verstorbenen Ehemann einmauerten. Für den Sohn ist das Verschwinden der Trophäen aber der Verrat am Vater. Als Carey sich dazu durchgerungen hat, die neue Hoffnung ihres Lebens ihren Kindern zuliebe aufzugeben, telefoniert sie mit ihrem Sohn, und der sagt nur: «Fein. Ich muss jetzt aber zur Vorlesung.»

... dramatische Handlungen

Um Gefühle zu provozieren übertreibt Sirk. Es ist das kollektive menschliche Schicksal, das er der handvoll Figuren eines seiner Filme aufbürdet. Er spinnt ein Netz von Abhängigkeiten, in dem überall das Verhängnis lauert.
Zu seinen schönsten und geschlossensten Filmen gehört WRITTEN ON THE WIND (was zweifellos auch an den Freiheiten liegt, die Produzent Albert Zugsmith ihm als einziger liess) [11]). Es fängt schon damit an, dass Rock Hudson Lauren Bacall kennenlernt und sich sofort in sie verliebt, sein Freund Robert Stack sie ihm aber in weniger als zwölf Stunden abspenstig macht und vor den Altar führt. Eigentlich schon schlimm genug. Aber alles kommt noch viel schlimmer. Und alles geht viel weiter zurück: Hudsons Vater war das unerreichte Ideal für Stacks Vater, der deshalb letztlich seinen Sohn immer zu Hudson machen wollte. Und: Sowohl Stack wie sein Vater sind dem Glauben erlegen, mit Geld alles erreichen zu können. Sie glauben ihre Liebe mit finanzieller Grosszügigkeit ausreichend zu dokumentieren und müssen gleichzeitig erfahren, dass es Grenzen gibt, an denen sie zerbrechen - die Prädispositionen der Vergangenheit greifen vernichtend in die Gegenwart ein. Kommt hinzu: Dorothy Malone, die Schwester von Stack, liebt Hudson. Ihre Liebe gründet auf einer glücklichen gemeinsamen Kindheit; Hudson jedoch sieht in ihr unwiderruflich - Hudson ist grundsolide, immer! - lediglich eine Schwester, ausserdem gilt seine Liebe ja bereits Stacks Ehefrau Lauren Bacall.

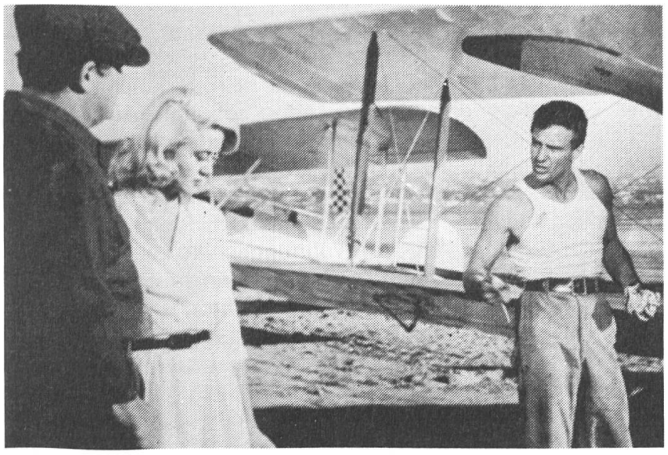
Getrieben von Liebe, Hass, Eifersucht, Alkohol, Zynismus, Vermutung, Unterstellung und Zufall greifen die Ereignisse wie Zahnrädchen ineinander, bewegt sich das grosse Räderwerk. Dabei hat eigentlich jede Figur nur ganz berechtigte Träume, Wünsche, Ansprüche; keine ist völlig im Unrecht. Man wird Sirks traurige Helden nie nur hassen können: sie bleiben immer so verdammt menschlich und nah.
Sirk verwickelt den Zuschauer in das unlösbare Für und Wider. Er gönnt ihm keine Pausen, die ihn zur Besinnung kommen liessen und Gelegenheit gäben, das Gesehene zu objektivieren, wie das in seinen früheren Filmen noch der Fall war (wobei der schwache MAGNIFICENT OBSESSION mit seiner unmöglichen Story solche Überrumpelung vielleicht besonders nötig hätte). Er zeigt nicht nur die grossen, den Gang des Dramas explizit vorantreibenden Ereignisse, sondern auch die kleinen, ergänzenden, verschärfenden und kontroversierenden Elemente.
Die Bilder lässt Sirk gerade so lange stehen, dass sie nachwirken können, aber nicht lange genug, um dem Zuschauer Gelegenheit zum Nachdenken zu geben. Hier muss man, hier darf man empfinden. Oder erst beim Verlassen des dunklen Kinos wieder in die Realität des hellen Tageslichts auftauchen.

Schauspieler

Noch einmal Fassbinder: Er nannte Sirk einen Regisseur, der Höchstleistungen aus seinen Schauspielern holt, so «dass selbst Zombies wie Marianne Koch und Liselotte Pulver uns als wirkliche, menschliche Wesen erscheinen, denen wir glauben können und wollen.» [12])
Sirk vertraut auf das Underplay, im Gegensatz zur grossen Theatergeste: «Die Steigerung muss innerlich stattfinden, in den Gedanken. Wenn man das Gesicht deswegen verzieht oder lauter wird, ist das im Film ganz schlecht.» [13])
Und er vertraute auf die Persönlichkeit des Schauspielers, die die Kamera mit ihrem «Röntgenblick» - wie er es nannte - entdeckt, mehr als die Theatertotale.

Rock Hudson, Robert Stack. Acht Filme machte Sirk mit Hudson, Sirk, der im allgemeinen der Meinung war, dass zwei bis drei Filme mit einem Schauspieler ideal seien, danach würden sich die Filme zu sehr ähneln.
Rock Hudson war die Figur, die er dem Publikum zur Identifikation anbot, das Ideal eines Amerikaners, ruhig, unkompliziert, sauber-solide, blendend aussehend, naturverbunden, baumgleich - in vielfacher Hinsicht. Hudson hielt die Balance zu den gebrochenen Charakteren, die Sirk viel mehr interessierten, weil sie den Konflikt unlösbar in sich selber trugen. Hudson war, mal mehr, mal weniger, das reine Gegenbild, an dem sich die Konflikte entzündeten. Und er gehörte zu jenem Männertyp des Sirk-Universums, der geduldig über Jahre auf die eine Frau, die er wirklich liebt, wartete ohne zu drängen, hochanständig, rücksichtsvoll, einfühlsam. In IMITATION OF LIFE spielt John Gavin diesen Mann. Und der Rock Hudson von TARNISHED ANGELS wartet bestimmt heute noch darauf, dass Dorothy Malone ihm «My Antonia» zurückbringt. Sirk nahm Hudson als das, was er ist, oder als das, was wir glauben, dass er es ist. Nur in BATTLE HYMN

THE TARNISHED ANGELS: Dorothy Malone und Robert Stack (Rock Hudson mit Kind)



besetzte er ihn unglücklich, gegen seine Persönlichkeit, und an Rock Hudson als Indianer (TAZA, SON OF COCHISE) kann man sich nur schwer gewöhnen, da fehlt ihm doch ein bisschen das wilde Ungestüm.

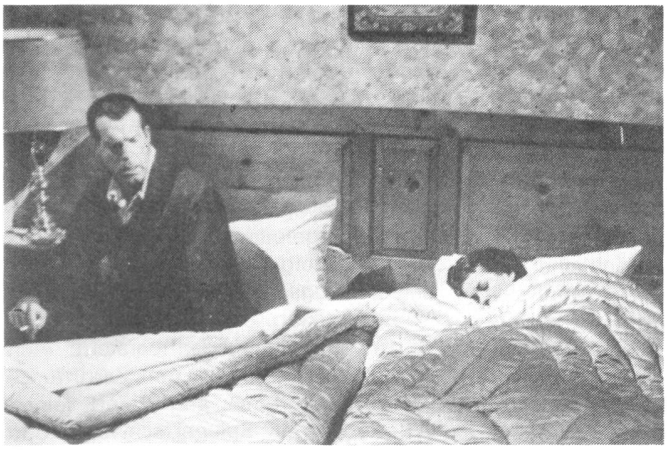
Sirks Vorliebe galt aber wie gesagt den weniger eindeutigen, den zweifelnden, zerrissenen Charakteren, wie sie Dorothy Malone und Robert Stack für ihn spielten.
Stack spielt mit Roger Shuman in TARNISHED ANGELS und Kyle Hadley in WRITTEN ON THE WIND zwei Männer, die weniger gegen die äusseren Widrigkeiten des Lebens zu kämpfen haben als vielmehr gegen die Tatsache, dass sie mit sich selbst nicht ins Reine kommen können: «Dich lieben!? - Ich liebe ja nicht mal mich selbst!» sagt er als Kyle zu Lauren Bacall, der Frau, die ihm in seinem Leben am meisten bedeutet, die ihm ein Jahr ohne Alkohol lebenswert erscheinen liess. Eine absurde Flucht vor sich selbst ist für diese Männer der einzige Weg, für den einen das Fliegen, für den andern der Alkohol (aber auch Kyle sagt: «oben im Blau» sei er ein anderer!). Und für beide bedeutet diese Flucht den Tod.
Wie Stack am Anfang von WRITTEN ON THE WIND mit seinem gelben Flitzer die Strassen entlang rast und im Fahren die Flasche mit den Zähnen entkorkt - wenn er angekommen ist, wird sie leer sein. Wie er Sekt- und Cocktailschalen von oben mit den Händen umschliesst. Wie er sich zusammengekauert, wie von Schmerz gekrümmt, an eine Bar setzt. Wie er versucht ausgelassen zu sein und dabei seine Verzweiflung immer offensichtlicher preisgibt. Stack zeigt: hier bringt der Alkohol keine Erlösung, betrunken ist er der Erkenntnis näher als dem Vergessen. «In Vino Veritas.» Hudson spricht es in MAGNIFICENT OBSESSION aus: «Die Narkosen, die man sich in dieser Bar verspricht, haben nie die erhoffte Wirkung!»
THE TARNISHED ANGELS. Die leichte Spannung, die durch Stacks Körper geht, als Dorothy Malone sagt, sie bekomme ein Kind. Dann malt er Punkte auf Würfelzucker und sagt: «Der Gewinner kriegt Sie!», hart presst er die Worte hervor. Seine Haltung, seine Gestik, der Blick in die Leere des Nichts, die verzweifelte Verächtlichkeit seines Ausdrucks. Man hat oft das Gefühl, er wird bald weinen - innerlich tut er das schon lange.
THE TARNISHED ANGELS. Auf eine verquere Weise liebt Stack Dorothy Malone. Und er braucht ein Flugzeug so dringend, «wie ein Trinker den Alkohol». Matt Ord hat das Flugzeug. Als er vor Jahren Malone zu nahe trat, bekam er es mit Stack zu tun. Doch nun bittet Stack Dorothy, ihm das Flugzeug von Ord zu besorgen - mit ihrem weiblichen Charm. Er kann ihr dabei nicht in die Augen sehen, er ist verkrampft, er presst die Lippen aufeinander, beisst hart auf die Zähne, fährt sich hilflosfahrig über den Mund, er zögert, er will sie nicht fragen, er kann sie nicht fragen: doch er muss. Ich kenne niemand, der das darstellen könnte wie er. Robert Stack.
Er sitzt im laufenden Flugzeug und verspricht ihr, das sei das letzte Mal, er wolle aufhören, ihr und Jack zuliebe. Das kann er ihr nur im laufenden Flugzeug versprechen, so ehrlich er es auch meint. Und weil er das Versprechen nicht halten könnte, muss er in den Tod.
Stacks Tode sind unbewusst-bewusste Selbstmorde. Nochmal WRITTEN ON THE WIND. Robert Stack hat eben erfahren, dass die Kinderlosigkeit seiner Ehe nicht an seiner Frau liegt. Und er sieht sie mit Hudson tanzen, sehr eng und zärtlich. Als Lauren Bacall nun auf ihn zukommt und auch mit ihm tanzen will, da sagt er, er könne nicht, man habe ihm seine gläsernen Pantoffeln gestohlen. Sein gequälter Ausdruck mühsamer Beherrschung im Weggehen zerreisst einem das Herz.
Ein Kritiker: «Kann einer zu gut sein, um berühmt zu werden?»

Geschichten als Vorwand

Douglas Sirk, ein Europäer in Amerika. Wie die andern Europäer hatte er zu kämpfen gegen die Beschränkungen des Studiosystems. Doch er beklagte sich nicht, sondern erkannte darin sogar gewisse Vorteile: «Ein Künstler braucht Mauern, um dagegen anzukämpfen», sagte er, «mögen es auch Gefängniswände sein (...) Das Ankämpfen gegen die Wände macht einen Mann listig und erfindungsreich. Es stärkt die Muskeln seines Talents. Allerdings kann er auch, wenn seine Stärke nicht ausreicht, an diesen Mauern scheitern. Man arbeitete damals unter Zwang, aber konnte, wenn man geschickt war, seiner Persönlichkeit Ausdruck geben.» [14]) Sirk war geschickt. Und er sagte immer, dass eine Story nicht alles sei, «but one of the foremost things of picture-making, I think, is to bend your material to your style and your purpose (...) A story nearly always leaves you a chance to express some things beyond plot or literary values.» [15])
Häufig bekam Sirk die Geschichten zu seinen Filmen vorgesetzt, ohne die Zeit und die Möglichkeit zu haben, in sie einzugreifen. Doch immer gelang es ihm, seinen persönlichen Interessen Ausdruck zu verleihen. Sogar seine Titel änderte man. ALL I DESIRE beispielsweise sollte «Stopover» heissen - da wäre Barbara Stanwyck aber auch wieder weggezogen aus der Kleinstadt. In IMITATION OF LIFE heisst das erste Stück, das Lora Meredith spielt: «Stopover», by David Edwards. Sirk verstand sich auf die Hintertüren.
Wie er die ihm von den Produzenten aufgezwungenen Happy Ends unterwanderte, zeigt, in welchem Masse es ihm gelang, seine Filme den eigenen Anliegen zu unterwerfen. Nach dem, was Sirk vor unseren Augen entfaltet, kann man den glücklichen Ausgängen nicht mehr befreit vertrauen. Man kann sich einfach nicht der Illusion hingeben, dass Naomi Murdoch von nun an tatsächlich glücklich wird in Riverdale, dass Carey Scott und Ron Kirby ein friedvoll erfülltes Leben in der Abgeschiedenheit der Natur werden führen können, dass Lora Meredith den nächsten Anruf eines Produzenten wirklich zugunsten ihrer Liebe zu Steve und Susi ignorieren wird, dass Sarah-Jane ihre schwarze Abstammung und ihr weisses Aussehen friedlich vereinen wird können. Sirks Figuren können sich, so wie er sie zeichnet, nicht wesentlich ändern, zu tief pflanzt er ihnen die Wurzeln der Widersprüche ein.

Natur und Künstlichkeit

Sirk baut in diesen Filmen eine Kunstwelt auf, frei nachgebildet den Idealen, die in den fünfziger Jahren die «Home and Garden» Magazine propagierten. Und genauso sieht diese Welt auch aus: mehr Ausstellungsstück als Lebensraum - nicht umsonst sieht man bei Sirk so oft durch Fensterscheiben in Innenräume.
Was man immer wieder sieht: Dinge, die überall herumstehen und so nutzlos sind wie Teller an den Wänden. Kamine, die keine Wärme ausstrahlen. Blumen, die jeder duftigen Natürlichkeit entbehren, die so dastehen, als könnten sie nur künstlich sein. Sirk nannte diese nutzlosen Dinge adäquate Ausstattung für Grabmäler. [16]) Bücher, die nie gelesen werden. Möbel, die immer wie frisch geliefert aussehen. Treppen, die mehr trennen als verbinden.
Es sind Wohnungen von Leuten, die gar keine Zeit haben darin zu leben, weil sie unablässig damit beschäftigt sind, irgendwie auf irgend jemanden einzuwirken. «Das Haus hat soviel Geld gekostet, können wir uns das überhaupt leisten?», fragt Annie. «Wir können uns nicht leisten, *kein* solches Haus zu ha-



WRITTEN ON THE WIND und THERE'S ALWAYS TOMORROW (oben links)

Douglas Sirk
geboren als Claus Detlev Sierk (auch: Detlef Sierck) am 26. April 1900 in Skagen, Dänemark.

1935 APRIL, APRIL
DAS MÄDCHEN VOM MOORHOF
STÜTZEN DER GESELLSCHAFT
1936 SCHLUSSAKKORD
DAS HOFKONZERT
1937 ZU NEUEN UFERN
LA HABANERA
1939 ACCORD FINAL
BOEFJE
1942 HITLER'S MADMAN
1944 SUMMER STORM
1945 A SCANDAL IN PARIS
1946 LURED
1947 SLEEP, MY LOVE
1948 SLIGHTLY FRENCH
SHOCKPROOF
1950 THE FIRST LEGION
MYSTERY SUBMARINE
1951 THUNDER ON THE HILL
THE LADY PAYS OFF
WEEKEND WITH FATHER
HAS ANYBODY SEEN MY GAL?
1952 NO ROOM FOR THE GROOM
MEET ME AT THE FAIR
TAKE ME TO TOWN
1953 ALL I DESIRE
TAZA, SON OF COCHISE
MAGNIFICENT OBSESSION
1954 SIGN OF THE PAGAN
CAPTAIN LIGHTFOOT
1955 ALL THAT HEAVEN ALLOWS
THERE'S ALWAYS TOMORROW
1956 WRITTEN ON THE WIND
BATTLE HYMN
INTERLUDE
1957 THE TARNISHED ANGELS
A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE
1958 IMITATION OF LIFE
1976 SPRICH ZU MIR WIE DER REGEN
1977 SYLVESTERNACHT
1978 BOURBON STREETS BLUES

ben», antwortet Lora Meredith. Die Repräsentationsfähigkeit der Dinge steht über ihrem Nutzwert, auf den es im Grunde gar nicht ankommt. Und Sirk arrangiert sie zu Prospekt-Kompositionen vom schönen Wohnen.

Die Natur setzt Sirk dieser Welt als positives, reines Kontrastbild entgegen, ohne ihr den Anstrich tatsächlicher Natürlichkeit zu geben. Man kann sich beispielsweise nur schwer vorstellen, dass sie sich um den gezeigten Ausschnitt von der Fluss-Oase der Hadley-Kinder herum tatsächlich noch fortsetzt. Und Sirks Naturbilder haben den Beigeschmack der Melancholie in ihrer ewig herbstlichen Stimmung, die sich bestenfalls noch in die Kälte des Winters verkehrt. So verkehrt sie sich auch zum Ausdruck der Unmöglichkeit ihres Idylls - hier hat sie etwas vom Garten Eden, in dem die Menschheit schuldig wurde.
Die positive Erinnerung an die glückliche Zeit der Kindheit ist für Marylee Hadley an einen Platz am Fluss festgemacht, zu dem sie immer wieder zurückkehrt. So wie die Kleider Ausdruck eines Scheins von Sein sind, wenn Naomi Murdoch ihrer Familie Erfolg in ihrer Karriere mit schönen, neuen Kleidern vorspielt und der Theater-Agent Loomis seinen Schrank mit Nerzmänteln vollstopft, weil er noch nie mit einer Frau ohne Nerz gesehen wurde - so sind Kleider auch hier Ausdruck eines illusionären Wunsches, der sich allerdings an den Ort der Zuflucht anpasst: am Fluss trägt Marylee Hose und karierte Bluse, aber nur Hudson ist tatsächlich eins mit der Natur. Seine echte Naturverbundenheit, hier ebenso wie in ALL THAT HEAVEN ALLOWS, ist Spiegel seiner Wahrhaftigkeit und seiner Unabhängigkeit vom Urteil der anderen. Das Zurechtkommen mit und in der Natur ist auch Ausdruck psychischer und charakterlicher Verfassung. Etwa da wo Hudson sich mit seiner Unfähigkeit zur Jagd auseinanderzusetzen hat und seine Sicherheit wankt. Schon in THE LADY PAYS OFF offenbarten sich die wahren menschlichen Freunde auf einer Wanderung, welche die Guten von den Bösen trennt - die Natur als Richterin. Am Schluss von WRITTEN ON THE WIND meint Hudson resignierend: «Wie weit sind wir heute weg vom Fluss.» Und als Stack das Haus zum grossen letzten Showdown betritt, weht mit ihm das Herbstlaub in die weite Eingangshalle.

Spiegelbilder der Seele

Bei Sirk sind die Schauplätze nicht einfach nur die Kulissen der Handlung, sondern mit letzter Konsequenz Spiegel der Verfassung der Figuren und ihrer Werte. Dementsprechend unverzichtbar sind die tatsächlichen Spiegel häufigstes Requisit der Innenräume. Es sind Spiegel der Bestätigung, wenn Lora Meredith nach ihrem ersten Auftritt beim Telefongespräch mit den Kindern ihrem Spiegelbild ins Gesicht sagt: «Es war ein Erfolg für mich!»; Spiegel des Selbstbetrugs, wenn Sarah-Jane, das Negermädchen, im Spiegel ihrer Wunsch-Existenz gegenübersteht: «Ich bin weiss!»; Spiegel der Zerrüttung, wenn Robert Stack angewidert seinen Whisky an den Spiegel schwappt und sich voll Ekel abwendet; Spiegel der Erkenntnis, wenn Lora Meredith nach Jahren des Erfolgs vor einem jener gnadenlosen Spiegel der Wahrheit (mit der Glühbirnenkette um den Rahmen) sitzt und dort feststellt, dass das grosse Ziel zwar erreicht wurde, aber vor allem eine grosse Leere hinterliess. Spiegel der Erkenntnis auch, wenn George Sanders sich in SUMMER STORM angesichts seines Spiegelbildes seiner trunkenen Lächerlichkeit und Unzufriedenheit bewusst wird und seine Geige in den Spiegel schleudert. Und in THE LADY PAYS OFF hält der Spiegel sogar Zwiesprache mit Linda Darnell.

Sirks Spiegel sind Spiegel der Illusion ebenso wie Spiegel der Bewusstwerdung. Und in WRITTEN ON THE WIND sind sie beschlagen und trübe.

Distanzierte Nähe

Sirk wahrt den physischen und damit auch einen gewissen gefühlsmässigen Abstand zu seinen Figuren. Er begleitet sie aus sicherer Entfernung mit weichen Kamerafahrten, die ihre Bewegungen aufnehmen, sich ihnen anpassen. Er setzt sie in Unter- und Obersichten. Fast nie zeigt er sie in Grossaufnahmen; selbst in Schuss-Gegenschuss-Sequenzen bleibt die Kamera auf Distanz, der Gesprächspartner mit im Bild. Das heisst, Sirk prangert nicht an, nie würde es ihm einfallen, mit erhobenem Zeigefinger auf seine Figuren zu deuten. Sirk gibt vor, lediglich etwas zu zeigen. Genau das ist auch der Fall - und für die zeitliche Dauer des Films hat der Zuschauer dies zu akzeptieren. Aber Sirk gibt sich unbeteiligter, als er tatsächlich ist. Mit seiner listigen Zurückhaltung provoziert er beim Zuschauer eine Anteilnahme, die dieser getrost als seine ureigenste betrachten mag.
Diese «falsche» Distanz setzt sich auch in den Elementen bewusster Künstlichkeit fort, in der Studio-Atmosphäre sei-

ner Innenräume, in der Licht und Farbkomposition. Sirk setzt kunstvolle Schatten. Seine Figuren sind gezeichnet vom Schatten ihrer Zerrissenheit, vom Licht ihrer Begeisterung für falsche Ideale - mal verstecken sie sich voll Scham im Schatten, mal sind es die eigenen Schatten, die sie nicht überspringen können. Vor allem aber ist es ein Licht, das mit geradezu unverfrorener Eindeutigkeit - wie es sie sonst wohl nur noch im Film Noir gab - von tatsächlichen oder möglichen Lichtquellen unabhängig bleibt. Und es ist diese Künstlichkeit, die die Realität des Films zum Objekt deklariert, zur Fiktion.

Aber. Sirks Filme haben zwar etwas, das sie von der Realität weg zum Film erklärt. Doch es sind keine Filme, die auf den Verstand abzielen, sondern Filme, die es auf unsere Gefühle abgesehen haben. Durch die Direktheit visueller Mittel, Zeichen, Signale, Symbole hebt Sirk die Distanz teilweise wieder auf. Mit Effekten provoziert er Gefühle; die Banalität des Trivialen verwandelt er in Eindringlichkeit. Hochgewachsene, schwarzhaarige Männer. Blonde Frauen mit langen, schönen Beinen. Rote und gelbe Sport-Cabriolets - im Kontrast zu den dunklen, funktionell-unförmigen Autos, die beispielsweise Rock Hudson immer fährt. Frauen, die einsam sind, in rote Kleider gehüllt. Eine Wedgewood-Kanne, die zum Symbol einer gescheiterten Liebe wird (wie Lubitschs Schreibmaschine, nur knalliger). Eine Negerpuppe, die zu Boden fällt, vor einer Tür zum Hinterzimmer, die sich schliesst. Ein Fernsehgerät, das auf Knopfdruck Gesellschaft verspricht. Eine Tochter, die ihre Lippen zu einem wortlosen «Mami» formt. Ein Kind, das aggressiv auf einem Münzschaukelpferd reitet. Und, allen Zeichen und Symbolen voran, Dorothy Malone, als das komplexeste und wirksamste Signal: eine einzige plakative Aufforderung an die Männer. Ihr weissblondes Lockenhaar. Ihre roten, sinnlich-geöffneten Lippen, mit einem spöttischen Lächeln. Ihre grossen Augen mit den mal weit, mal halb geöffneten Lidern. Ihre berechnet-aufreizenden Bewegungen. Wie sie sich in die Sessel breitet. Ihr ekstatisch-wilder Tanz im roten Schleierkleid, parallel zum krampfenden Todessturz des Vaters auf der Treppe. Dorothy Malone, die ihr Unglück in provokative Ausgelassenheit umsetzt und eigentlich ein Seelchen ist.

Die Sprache ist die Klammer über den Bildern und den Personen. Sirks Helden reden fast ununterbrochen - was den Momenten der Stille ein Höchstmass an Wirkung und Eindringlichkeit gibt - und sind dennoch über jeden Vorwurf der Geschwätzigkeit erhaben. Nie lässt Sirk es soweit kommen, dass die Worte die Bilder in ihrer Bedeutsamkeit überflügeln, nie bleibt der Ausdruck ihres Gesichts, die Haltung ihrer Körper etwas schuldig, was ihre Lippen formulieren. Sie reden in manchmal fast slogan-ähnlichen Sätzen, als würben sie um Verständnis. Es sind kämpferische, schmeichelnde, auffordernde, resignierende Sätze, eine Sprache der Effekte ebenso wie eine Sprache der Gefühle. Und es ist eine Sprache der Bilder, Bilder, die ihren Worten einen harten Zynismus der Erkenntnis unterlegen, aber auch eine schmerzhaft traurige Poesie: wenn Zarah Leander in Puerto Rico von Schweden träumend ihrem Sohn Schnee als gefrorene Engelstränen erklärt; wenn Rock Hudson vom Getriebeöl in Stacks Adern spricht; wenn Dorothy Malone ihn mit einem Vogel vergleicht, der sein Leben riskiert, «für einen Preis, wie Vogelfutter»; wenn Stack davon spricht, dass ihm die gläsernen Pantoffeln genommen wurden.

Einschätzungen

Das Entscheidende an Filmen wie WRITTEN ON THE WIND und THE TARNISHED ANGELS (aber auch an jenen, für die Sirk nicht ganz so umfassend verantwortlich war) sind nicht die einzelnen Bestandteile wie Geschichte, Inhalt, Schauspieler und ihre Darstellung, Schauplätze und ihre Ausstattung, Licht, Farbe, Sprache, sondern wie sich diese Bestandteile zusammenfügen zu einem vielschichtigen Gewebe der Mehrdeutigkeiten, in dem Pro und Contra, Gut und Böse raffiniert ineinander verstrickt sind ohne die reelle Möglichkeit einer Lösung.

Man nannte Sirk einen verkannten Meister. Man nannte ihn den Meister des Melodram. Man nannte ihn verächtlich einen Regisseur der Frauenfilme, der «women's weepies», einen Trivial-Unterhalter.
Frieda Grafe nannte ihn einen Vorläufer der Pop Art. [17])
Er selbst sagte: «Für mich besteht nur eine gewisse Distanz zwischen der grossen Kunst und dem sogenannten Trivialen. Denn das Triviale kann Elemente der Tollheit - der "folie" - enthalten, durch die es sich der grossen Kunst nähert.» [18])
Und Fassbinder sagte einfach: «Ich habe nur sechs Filme von Douglas Sirk gesehen. Unter ihnen waren die schönsten der Welt.» [19])

Anke Sterneborg

Anmerkungen:

Der Text wurde in Anbetracht der zahlreichen Interviews, die Douglas Sirk im Laufe der Zeit gab, unter steter Berücksichtigung seiner eigenen Äusserungen erarbeitet. Frank Arnold danke ich dafür, dass ich mir einige von Sirks Filmen noch einmal ab Video-Kassette ansehen konnte.

[1]) Douglas Sirk in einem Gespräch mit Eckhart Schmidt, in Rheinischer Merkur / Christ und Welt, 25. 4. 1980

[2]) Rainer Werner Fassbinder, «Imitation of Life», Über sechs Filme von Douglas Sirk, in Fernsehen und Film, Februar 1971

[3]) Douglas Sirk in einem Gespräch mit Peter Rüedi, in Theater heute, Juni 1983

[4]) a.a.O.

[5]) Douglas Sirk in einem Gespräch mit Rasner / Wulf, in Filmkritik November 1973

[6]) Rainer Werner Fassbinder a.a.O

[7]) Douglas Sirk realisierte ab 1976 im Rahmen von Regiekursen zusammen mit Studenten an der Hochschule für Fernsehen und Film München noch drei Kurz-Spielfilme.

[8]) Douglas Sirk in einem Gespräch mit Wolfgang Limmer, «Das Happy-End - ein Notausgang», in Süddeutsche Zeitung, 17./18. 11. 1973

[9]) Ulrich Kurowski, «39 Abschnitte zum Melodram», in Filme, September / Oktober 1981

[10]) vgl. Sirk on Sirk, Interviews with Jon Halliday, London 1971, Seite 107

[11]) dasselbe gilt auch für THE TARNISHED ANGELS

[12]) Rainer Werner Fassbinder a.a.O

[13]) Douglas Sirk / Theater heute a.a.O

[14]) Douglas Sirk / Rasner / Wulf a.a.O

[15]) Sirk on Sirk a.a.O Seite 97

[16]) vgl. Douglas Sirk in Theater heute a.a.O

[17]) Frieda Grafe, «Das Allerunwahrscheinlichste», Douglas Sirk zum achtzigsten Geburtstag, in Süddeutsche Zeitung, 26./27. 4. 1980

[18]) Douglas Sirk / Limmer a.a.O

[19]) Rainer Werner Fassbinder a.a.O

Buster Keaton in SEVEN CHANCES (1925)

THE END

Weltwoche
» Grossformatige Fotos und Texte mit Schwerpunktthemen geben diesem Magazin ein durch und durch erfreuliches Gesicht. »

Repères
» La seule divinité à laquelle ses rédacteurs sacrifient se nomme Cinéma. »

Tagesanzeiger
» Viel Wert legt die Zeitschrift auf die Arbeit mit Bildern und lässt damit das Kino mit den eigenen Mitteln für sich sprechen. »

filméchange (Paris)
» filmbulletin enrichit chacun des ses numéros soit d'un entretien, soit en développant un thème. »

Der Tagesspiegel (Berlin)
» Was aber nicht zuletzt auffällt, das ist die ruhige graphische Gestaltung der Zeitschrift und deren wirkungsvolle, grosszügige Illustrierung mit gut ausgewählten Szenenfotos. »

International Filmguide
» filmbulletin covers old and new films, also contains interviews and plenty of high-quality stills. »

Basler Zeitung
» filmbulletin ist leserfreundlich ohne sich anzubiedern, direkt ohne Aufdringlichkeit, kompetent, aber in keiner Weise elitär. Kurz: Wer Freude hat am Kino, greife zu. »

filmbulletin Kino in Augenhöhe
filmbulletin / Postfach 6887 / CH - 8023 Zürich

WER FILMBULLETIN LIEST HAT MEHR VOM KINO

Wer filmbulletin liest,

hat mehr vom Kino!

filmland presse

Filmland Presse, Inh. H.K.Denicke, Aventinstraße 4, D-8000 München 5

Die größte Filmbuchhandlung der Welt befindet sich in München: auf 300 qm² Ladenfläche finden Sie mehr als 14000 verschiedene Filmbücher, sowie zahllose Filmplakate, -programme und Filmzeitschriften.

****

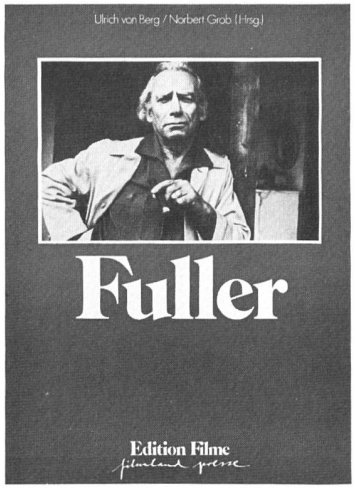
Im Verlag der FILMLAND PRESSE sind die beiden ersten Bände einer neuen Filmbuchreihe erschienen, die sowohl bei der Kritik wie auch von unseren Kunden mit viel Lob und Begeisterung aufgenommen wurde.

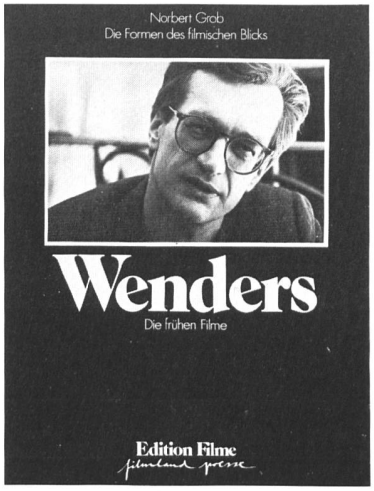
Edition Filme. Band 1: **Fuller** hrsg. von Norbert Grob und Ulrich von Berg

Das erste deutschsprachige Buch über Samuel ('film is like a battleground') Fuller! Mit einer kompletten Filmographie und einem ausführlichen Interview. 184 S., zahlreiche Illus., Paperback DM 19.80

Edition Filme. Band 2: **Wenders: Die frühen Filme** von Norbert Grob

Wenders und die Formen des filmischen Blicks: eine sorgfältige Analyse der frühen Wenders-Filme: von den Kurzfilmen bis einschließlich 'Im Lauf der Zeit'. 184 S., zahlreiche Illus., Anmerkungen, Paperback DM 29.80





UND SOEBEN NEU ERSCHIENEN:

Edition Filme. Band 3: **Spielberg** hrsg. von Antje Goldau und Hans Helmut Prinzler

Der neueste Band der Reihe ist dem erfolgreichsten von Hollywoods Wiz-Kids gewidmet: Steven Spielberg, Regisseur solcher Mega-Hits wie 'Der weiße Hai', 'Unheimliche Begegnung der Dritten Art' und 'Jäger des verlorenen Schatzes'. Mit ausführlichen Erläuterungen zu den Special Effects in seinen Filmen, einem umfangreichen Interview und einer kompletten Filmographie. 200 S., 130 Photos, Paperback DM 24.80

****

DAS FILMJAHR

"DAS KONKURRENZLOSE HANDBUCH FÜR JEDEN KINOFAN" (Stern)

DAS FILMJAHR erscheint jährlich seit 1979 und ist ein aktuelles Lexikon aller Filme, die im jeweiligen Jahr neu in den Kinos und im Fernsehen gelaufen, oder auf Videocassette erschienen sind. Noch sind lieferbar DAS FILMJAHR '79, '80/81, '81/82, '82/83 und 1984. Jeder Band bietet auf ca. 400 Seiten genaue Inhaltsangaben und Kritiken, viele Photos, die Stabangaben, ein umfangreiches Register und kostet DM 39.00

DAS FILMJAHR 1985 erscheint im Frühsommer 1985!

****

INTERNATIONALE FILMBIBLIOGRAPHIE 1983

In diesen Tagen erscheint der vierte Band dieses Jahrbuchs der Filmliteratur. Enthalten sind wieder über 1600 Neuerscheinungen des Jahres 1983 zum Thema Film, nach Sachgebieten gegliedert, sowie ein ausführlicher Index. Der gebundene Band kostet bei Vorauszahlung DM 25.00 zzgl. Versandkosten 3.50 DM. (Bei Lieferung gegen Rechnung zum Buchhandelspreis von DM 39.00). Die Bände 1979/80, 1981 und 1982 (= Band 1-3 der Internationalen Filmbibliographie) sind noch lieferbar!

****

Bestellungen richten Sie bitte an:

FILMLAND PRESSE, AVENTINSTR. 4, D-8000 MÜNCHEN [POSTSCHECKKONTO MÜNCHEN 12288-809]

Lieferung nur gegen Vorauszahlung! Bitte addieren Sie pro Bestellung 3.50 DM für Versandkosten.

Unseren Lieferungen liegen Neuerscheinungs- und Sortimentslisten bei!